Limba şi literatura română

clasa a XI-a

Hadrian SOARE
Gheorghe SOARE

Studii de caz
Teme şi subiecte pentru examenul de bacalaureat
Analize literare
Secvențe analitice
Informații biobibliografice
Situații de comunicare
Răspunsuri la exerciții
Concepte operaționale

BAC

Îndrumător pentru noua programă
şi noile manuale alternative

Editura CARMINIS

Hadrian SOARE

Gheorghe SOARE

LIMBA ȘI LITERATURA ROMÂNĂ

Clasa a XI-a

Îndrumător pentru noua programă și noile manuale alternative

- Studii de caz
- Teme şi subiecte pentru examenul de bacalaureat
- Analize literare
- Secvențe analitice
- Informații biobibliografice
- Situații de comunicare
- Răspunsuri la exerciții
- Concepte operaționale

BIBLIOTECA JUDEȚEANĂ
„GH. ASACHI"
IAȘI

EDITURA CARMINIS
PITEȘTI

Copertă: **Giorgian Gînguț**

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

SOARE, HADRIAN
Limba şi literatura română : clasa a XI-a : îndrumător pentru manualele alternative / Hadrian Soare, Gheorghe Soare. - Ed. a 2-a, rev. - Piteşti : Carminis Educațional, 2007
688 p.; 24 cm; Bibliogr.
ISBN 978-973-123-037-5

I. Soare, Gheorghe

811.135.1(075.35)
821.135.1.09(075.35)

© Toate drepturile aparțin Editurii CARMINIS

Redactor: **Cristina-Diana Neculai**
Tehnoredactori: **Mina Suditu, Marina Zamfir**
Corectură: **Gheorghe Soare**
Revizie: **Anastasia Lungu**
Tehnoredactare computerizată: **Editura CARMINIS**

Tiparul executat la **Europontic Serv S.R.L. Cluj-Napoca**
Comenzile se primesc la
tel./fax: **0248/253022, 252467**
sau pe adresa: **Editura CARMINIS**
str. Exercițiu, bl. D 22, sc. B, ap. 1
cod 110242, Piteşti, jud. Argeş
www.carminis.ro
e-mail: editura_carminis@yahoo.com

ISBN 978-973-123-037-5

Cuvânt-înainte

Încă o carte de literatură română cu orientare didactică nu înseamnă neapărat repetarea cărţilor obosite ale veacului. Chiar într-un teritoriu atât de străbătut de critica şi de istoria literară, atât de bătătorit de paşii didacticii mai vechi sau mai noi, atât de banalizat prin planuri de lecţii, prin notiţe şi prin teme şcolare, printr-o producţie editorială stimulată enorm de subiectele postate pe Internet, se mai pot găsi, uneori cu puţin noroc, alteori cu trudă, căi noi de petrecere a timpului de călătorie, popasuri în locuri mai plăcute, unele luxuriante, altele mai aride, câteodată extrem de abstracte.

Noua programă de limba şi literatura română pentru clasele a XI-a şi a XII-a şi noile manuale pentru învăţământul liceal, ale căror conţinuturi se regăsesc şi în programa de bacalaureat intrată în vigoare începând cu sesiunea 2008, pun în faţa profesorilor şi a elevilor probleme de conţinut şi metodice cu totul noi, care necesită o rapidă adaptare a metodologiei didactice la obiectivele specifice prin care se realizează conţinuturile propuse. În primul rând, am ţinut seama de structurarea programei într-o nouă viziune, diacronică, de abordare a fenomenului literar românesc de la începuturile sale, care impune organizarea conţinuturilor în funcţie de epoci şi de curente literare, cu o declarată intenţie de a sublinia identitatea literaturii şi a culturii române în context european, dar şi contribuţia acestora la concertul de valori în plan universal. Am avut apoi în vedere ca informaţiile extrem de bogate de natură istorică, ideologică şi estetică, oferite cumulativ de cele zece manuale, să nu abată atenţia profesorului şi a elevilor de la conţinutul operelor literare, ilustrarea ideilor supuse discuţiei realizându-se de fiecare dată prin trimitere la text, prin relevanţa acestuia în ansamblul de idei supuse discuţiei şi interpretării.

Noutatea absolută a programelor şi a manualelor pentru clasa a XI şi a XI-a o constituie însă studiul de caz, căruia i-am acordat o atenţie aparte, întrucât această metodă de abordare a studiului literaturii are trimitere directă la noua programă pentru examenul naţional de bacalaureat. Studiul de caz este o metodă cumulativă de cunoaştere, care utilizează, în funcţie de „cazul" stabilit, documentarea, investigarea, analiza, gândirea critică, sinteza, argumentarea, diagnoza, soluţionarea. În studierea literaturii, ideile sau fenomenele luate în discuţie sunt din domeniul cultural-artistic, corelate uneori cu informaţii şi factori de natură ideologică, istorică şi ştiinţifică.

Abordarea studiului de caz în clasa a XI-a are o deplină justificare, întrucât în clasele anterioare elevii au dobândit cunoştinţele şi competenţele esenţiale stabilite de programa şcolară: în clasa a IX-a, studiul literaturii a avut o abordare tematică, integrând, în acelaşi timp, prin domeniul limbă-comunicare, propria experienţă de viaţă în procesul de cunoaştere; în clasa a X-a, s-au studiat genurile şi speciile literare, din perspectivă diacronică în acelaşi timp, astfel încât, în ultimele două clase de liceu, este necesară abordarea fenomenului literar şi cultural românesc într-o viziune integratoare, structurată pe idei, epoci şi curente literare, şi într-o manieră argumentativă mai accentuată, prin folosirea/distribuirea informaţiilor dobândite anterior în noi structuri de cunoaştere.

Aceste structuri integratoare de cunoaştere sau „cazuri" sunt, în curriculumul obligatoriu, şapte: „Latinitate şi dacism", „Dimensiunea religioasă a existenţei", „Formarea conştiinţei istorice", „Rolul literaturii în perioada paşoptistă", „Criticismul junimist", „Simbolismul european", „Modele epice în romanul interbelic". Se adaugă o dezbatere, „România între Orient şi Occident", şi, în curriculumul extins, un studiu ce caz: „Diversitate tematică şi de viziune în opera marilor clasici".

Adresându-se în primul rând elevilor şi în mod deosebit pentru pregătirea examenului naţional de bacalaureat, desfăşurat după o nouă programă, analizele literare şi interpretările critice conţin şi o metodică subiacentă, fiind astfel un auxiliar operabil şi în organizarea şi desfăşurarea procesului de predare-învăţare de către profesorii de limba şi literatura română. Sunt reaşezate în noi contexte interpretative conceptele operaţionale învăţate în clasele anterioare, necesare de asemenea pentru examenul de bacalaureat. S-au avut în vedere, în acelaşi timp, dezvoltarea unui vocabular bogat al elevilor, a capacităţilor personale de analiză şi sinteză, fundamentarea unor păreri proprii asupra ideilor şi a operelor literare, acţionându-se astfel pentru formarea unui limbaj adecvat, critic, de comunicare a mesajelor culturale. La fel, se stimulează interesul elevilor pentru o documentare amplă, pentru a depăşi stadiul frazelor lapidare sau al răspunsurilor binare, pentru dobândirea unei informaţii bogate, operante, despre cultura şi literatura română, premisă pentru înţelegerea acestora la adevărata lor valoare.

Autorii

Manuale de LIMBA ŞI LITERATURA ROMÂNĂ pentru clasa a XI-a, aprobate de M.E.C.

1. Martin, Mircea (coordonator); Lăsconi Roşca, Elisabeta; Rădulescu, Carmen Ligia; Zane, Rodica – ART 1.
2. Costache, Adrian; Ioniţă, Florin; Lascăr, M. N.; Săvoiu, Adrian – ART 2.
3. Ionescu, Emil; Lişman, Victor – ALL.
4. Simion, Eugen (coordonator), Rogalski, Florina; Cristea-Enache, Daniel; Mazilu, Horia – CORINT 1.
5. Dobra, Sofia ; Halaszi, Monica ; Kudor, Dorina ; Medeşan, Luminiţa – CORINT 2.
6. Iancu, Marin; Bălu, Ion – CORINT 3.
7. Crişan, Alexandru; Papadima, Liviu; Pârvulescu, Ioana; Sâmihăian, Florentina; Zafiu, Rodica – HUMANITAS.
8. Negrici, Eugen (coordonator); Soviany, Octavian; Boltaşu, Dorica; Gramnea, Mimi; Chemencedji, Ana-Maria – NICULESCU.
9. Manolescu, Nicolae (coordonator); Ardeleanu, George; Cerkez, Mihai; Stoica, Dumitriţa; Triculescu, Ioana – SIGMA.
10. Lăzărescu, Rodica; Barbu, Cecilia – ECONOMICĂ PREUNIVERSITARIA.

FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE

I

Ca o trăsătură distinctă, sensibil diferită de a altor popoare, literatura română descinde, în latura ei scrisă, direct din istorie. O fază mitică sau măcar mitic-eroică inițial consemnată, precum în literaturile elină, germană, franceză, engleză, dacă nu luăm în considerare un anume miraculos creştin, treptat ieşit din câmpul literelor propriu-zise, îi lipseşte. Subiacente, ca şi folclorul, congenere acestuia, miturile pătrund ulterior în conştiința literară, producând fenomenul benefic de recurență. Despre Zburător şi despre „eresuri", de pildă, vorbeşte mai pe larg abia Dimitrie Cantemir, în „Descrierea Moldovei", după cum, din surse folclorice, prima consemnare notabilă o întâlnim la Neculce, în „O samă de cuvinte".

Dintr-o severă luciditate a istoriei, cronicarii refuză, de la început, consemnarea mitului; obârşiile fabuloase, existente la alte popoare, sau cele denigrante, „basnele", sunt respinse deopotrivă. Între Poezie şi Istorie, ca să folosim termenii lui E. M. Forster, opțiunea este fermă în favoarea celei din urmă. Între „Viețile paralele" ale lui Plutarh şi „Alexandria" anonimă, carte populară, plină şi ea, desigur, de „basne şi scornituri", Miron Costin nu se comportă deloc dilematic. Menite să acopere golul documentar al celor paisprezece secole de existență autohtonă de la întâiul descălecat, primele scrieri originale explorează febril frământata *terra incognita* (pe atunci) a istoriei noastre arhaice. Receptând fiorul acestei mari necesități, Grigore Ureche scrie deliberat, în cronica sa, „ca să nu să înnece a toate țărâle anii trecuți şi să nu să ştie ce s-au lucrat."

O teamă de vacuumul istoric „sparie (şi) gândul" lui Miron Costin; a lui a „inimii durere", de om aflat „supt cumplite vremi", este mai mult decât expresia unei voci singulare, este de fapt o formulă, o **metaforă-arhetip** care exprimă condiția aspră în istorie a unei întregi comunități etnice perpetuu amenințate, împotriva căreia, în veac, totdeauna „cu primejdii şi cu scârbe au venit mari crăii şi prea puternice".

Istoriografia a reprezentat, în aceste condiții, alături de scrierile religioase, prima formă de manifestare a cuvântului scris, mai întâi, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în limba slavonă, limbă de cult şi de cancelarie domnească, apoi în limba română. Originea şi formarea poporului român şi a limbii române au fost, de aceea, teme recurente, aflate într-o neliniştită căutare de sine şi de neam din partea cărturarilor români, de-a lungul timpului, de la marii cronicari până în perioada modernă. Adevărul istoric, validat cu argumente ştiințifice, aşa cum îl cunoaştem astăzi, reprezintă rodul câtorva secole de căutare, de argumente şi de polemici, de probe şi dovezi de natură istorică, folclorică, lingvistică, arheologică.

Toate manualele

ORIGINEA ŞI FORMAREA LIMBII ROMÂNE

CONDIȚII ISTORICE. Formarea limbii române este un proces complex, desfăşurat într-un timp îndelungat şi într-un spațiu cu o configurație etnică de o mare diversitate, marcat de importante evenimente istorice. În acest cronotop premergător formării poporului român şi a limbii române se situează populaţii numeroase, unele înrudite, cunoscute sub numele generic al tracilor, menţionaţi încă în scrierile homerice.

Tracii fac parte din marea familie a indo-europenilor, venind în Europa în mileniul III î.Hr. şi ocupând un spaţiu întins, cuprins între Carpaţii nordici şi Asia Mică, regiunea Bugului şi vestul Mării Negre, Marea Egee, Munţii Rodopi şi Boemia. Cu timpul, între triburile trace se impun geto-dacii, care aparţin grupului nordic al tracilor. Aceştia sunt menţionaţi prin secolul VI î.Hr. de istoricul Herodot din Halicarnas (484-425 î.Hr.), care relatează despre expediţia perşilor conduşi de Darius din anul 514 î.Hr.: „iar geţii, hotărându-se la o rezistenţă îndărătnică, fură supuşi îndată, cu toate că sunt cei mai viteji şi mai drepţi dintre traci". Herodot considera că, „dacă ar avea un singur cârmuitor sau dacă s-ar înţelege între ei, ar fi de nebiruit şi cu mult mai puternici decât toate neamurile." Încă de atunci, geto-dacii se identifică între neamurile trace, Tucidide (460-396 î.Hr.) chiar considerând că se deosebesc în mod fundamental de traci.

Statul geto-dac dobândeşte o dezvoltare înfloritoare şi întinderea cea mai mare în timpul domniei lui Burebista (82-44 î.Hr.). Istoricul şi geograful grec Strabon (63 î.Hr.-21 d.Hr.) menţionează, în opera sa cea mai importantă, „Geografia": „Burebista, bărbat get, luând conducerea neamului său, a ridicat pe oamenii aceştia înrăiţi de nesfârşitele războaie şi i-a îndreptat prin abstinenţă şi sobrietate şi ascultare de legi, aşa încât în câţiva ani a întemeiat o mare stăpânire şi a supus geţilor cea mai mare parte din populaţiile vecine; ba a ajuns să fie temut chiar şi de romani, pentru că trecea Istrul (Dunărea) fără frică, prădând Tracia până în Macedonia şi Iliria, iar pe celţii care se amestecaseră cu tracii şi cu ilirii i-a pustiit cu totul."

Regatul lui Burebista se întindea, în partea vestică, din Munţii Slovaciei, de la Dunărea de mijloc, până la fluviul Tyras (Nistru) şi la ţărmul vestic al Mării Negre, iar pe direcţia nord-sud, de la izvoarele fluviilor Hyparis (Bug) şi Tyras, până la culmile Munţilor Balcani. Burebista, care putea să adune o armată de până la 200 000 de luptători, poartă numeroase războaie cu celţii, cu triburile boiilor şi tauriscilor, cu scordiscii, ajungând în sudul Dunării, după cum afirmă Strabon, „să fie temut chiar şi de romani". Regele dac se amestecă în luptele interne pentru putere ale Romei, în războiul civil declanşat în anul 48 î.Hr. fiind aliatul lui Pompeius împotriva lui Caesar. Intervalul dintre domniile lui Burebista şi Decebal (87-106 d.Hr.) reprezintă o perioadă de maximă înflorire a civilizaţiei geto-dace, confruntată tot mai mult cu o altă mare civilizaţie, cea romană.

Iniţial, romanii ajung până la Dunăre în acţiuni de urmărire a unor „barbari" care atacau provincia Macedonia, constituită în anul 148 î.Hr., în urma înfrângerii unui aşa-numit Perseu, pretins fiu al lui Filip al V-lea. Pe ţărmul vestic al Pontului Euxin, în Dobrogea de astăzi, se stabilesc în anii 72-71 î.Hr., când intră în conflict cu cetăţile greceşti de la Marea Neagră, care se aflau, de la începutul secolului I î.Hr., sub suzeranitatea lui Mithradates VI Eupator. Cetăţile Apollonia, Mesambria, Callatis, Tomis, Histria recunosc autoritatea romană, intrând în componenţa provinciei Macedonia. La începutul secolului I d.Hr., întregul curs al Dunării, de la izvoare până la vărsare, se află sub dominaţie romană. Un rol esenţial în consolidarea stăpânirii romane la sud de Dunăre îl are constituirea, în anul 15 d.Hr., a provinciei Moesia, care cuprindea teritoriul dintre fluviu şi Munţii Balcani, populat încă din mileniul II î.Hr. de triburi trace. Ulterior, sub împăratul Domiţian (circa 86 d.Hr.), când se acutizează conflictele dintre daci şi romani, noua provincie se împarte în două, Moesia Superior (până la vărsarea râului Ciabrus în Dunăre) şi Moesia Inferior (care continuă cursul Dunării până la vărsarea în Marea Neagră). Între timp, în anii 57-67 d.Hr., guvernatorul T. Plautius Silvanus Aelianus transferă în sud, în urma unei campanii în nordul Dunării, aproximativ 100 000 de geto-daci, bastarni şi sarmaţi, pentru a slăbi presiunea asupra limesului danubian. În anul 87 d.Hr., generalul roman Cornelius Fuscus porneşte o campanie pe valea Oltului, dar este înfrânt de către Decebal şi ucis în luptă. În anul următor, romanii obţin, sub conducerea lui Tettius Iulianus, o importantă victorie la Tapae, urmată de o pace care totuşi nu-i avantajează, ceea ce duce la întărirea în continuare a regelui Decebal şi a puterii lui de luptă.

Cele două războaie dacice, din anii 101-102 şi 105-106 d.Hr., pornesc din hotărârea noului împărat Traian, Marcus Ulpius Traianus (născut în anul 53 şi împărat între anii 98-117 d.Hr.) de a înlătura permanenta şi puternica ameninţare a graniţelor de nord-est ale imperiului, dar şi din dorinţa de a aduce ca trofeu Romei un ţinut cu numeroase bogăţii ale solului şi subsolului. Drept urmare, Traian concentrează în Moesia Superior 13-14 legiuni romane, cu circa 150 000 de soldaţi şi personal auxiliar, care, atacate de forţele dacice, aliate cu sarmaţii şi bastarnii, obţin, la începutul anului 102, o importantă victorie pe platoul de la Adamclisi, din Dobrogea. În faţa înaintării romane peste Dunăre, conduse de însuşi împăratul Traian, Decebal este silit să ceară pace. Traian se întoarce victorios la Roma şi primeşte titlul de *Dacicus Maximus*. Câţiva ani mai târziu, în 109, pe câmpul de luptă de la Adamclisi ridică un mausoleu care dăinuie, restaurat de statul român, şi astăzi. Totodată, pentru a înlesni victoria decisivă împotriva lui Decebal, Traian decide construcţia unui pod peste Dunăre la Drobeta, fiind o capodoperă a tehnicii arhitectonice a timpului, proiect dus la îndeplinire de arhitectul grec Apolodor din Damasc între anii 103 şi 105.

Al doilea război dacic are loc în anii 105-106, romanii atacând din mai multe direcţii, prin Banat, pe valea Oltului şi din Moldova. Bătălia decisivă are loc în Munţii Orăştiei şi, după un îndelungat asediu, capitala Sarmizegetusa este cucerită în vara anului 106. Urmărit de atacatorii romani, regele Decebal îşi pune capăt vieţii împreună cu nobilii rămaşi fideli. Statul dac este astfel desfiinţat şi transformat în provincie romană. Însuşi împăratul Traian rămâne în Dacia până în primăvara anului 107, luând măsuri de administrare a noii provincii, într-un vast plan de racordare la exigenţele civilizaţiei romane. Noua provincie, care cuprindea Transilvania, Banatul, Oltenia, cu influenţă şi asupra Munteniei şi a unei părţi a Moldovei, este colonizată încă din primii ani cu populaţii aduse în principal din provinciile în care limba dominantă era latina. Se organizează totodată o infrastructură necesară punerii în valoare a bogăţiilor naturale, îndeosebi aur, argint, sare, fier, aramă etc. Se construiesc oraşe, castre, drumuri, amfiteatre, terme, după model roman. Se produce astfel un amestec de populaţii în care cea autohtonă suferă un intens proces de romanizare, de însuşire a limbii, a culturii, a obiceiurilor şi a credinţelor noilor veniţi. În anul 113 se inaugurează la Roma Columna lui Traian, atribuită lui Apolodor din Damasc, monument înalt de 38 de metri, care cuprinde 155 de scene din războaiele dacice, mărturii indubitabile ale evenimentelor istorice şi ale civilizaţiei daco-romane.

Cu prilejul vizitei împăratului Hadrian în Dacia, în anii 117 şi 118, se produce o primă reorganizare administrativă a provinciei, împărţită în Dacia Superior, care cuprindea Transilvania şi Banatul, cu capitala Apulum, şi Dacia Inferior, formată din Oltenia şi sud-estul Transilvaniei. În celelalte teritorii, rămase în afara controlului roman, locuiau dacii liberi, care, în alianţă cu alte populaţii înrudite, îndeosebi carpii şi costobocii, atacau în repetate rânduri teritoriile aflate sub ocupaţie. Sfârşitul secolului al II-lea d.Hr. găseşte Dacia organizată în trei unităţi administrative, Dacia Apulensis, Dacia Porolissensis şi Dacia Malvensis, unde se aflau circa 40 000 de soldaţi romani, care asigurau fruntariile de nord şi de est ale imperiului.

Dacia este provincie romană timp de 165 de ani, din 106 până în 271, când împăratul Aurelian, în faţa atacurilor tot mai intense ale populaţiilor din afara graniţelor Imperiului, decide retragerea administraţiei romane din Dacia, în două provincii înfiinţate în sudul Dunării, Dacia Ripensis şi Dacia Mediterranea. Populaţia autohtonă, într-un proces avansat de romanizare, rămâne în continuare în Dacia, desigur sub influenţa culturală şi politică a Imperiului, în puternice legături cu dacii liberi şi cu populaţia romanizată din sudul Dunării.

Procesul de formare a unui nou popor şi a unei noi limbi continuă astfel în perioada următoare, până către secolele VII-VIII, când se poate considera că, în trăsăturile ei esenţiale, limba română era constituită.

FENOMENE LINGVISTICE. Privind retrospectiv şi având la îndemână toate argumentele aduse de o cercetare ştiinţifică de câteva secole, se poate afirma că formarea limbilor romanice din limba latină, la începutul mileniului I d.Hr., în bazinul Mării Mediterane şi în provinciile stăpânite de Imperiul Roman, constituie un fenomen demografic, lingvistic, social şi politic unic şi, probabil, imposibil de repetat în lumea modernă. Pe o întindere terestră imensă pentru acele timpuri, mărginită, la răsărit, de fluviul Nistru şi de Marea Neagră, la nord de Carpaţii Păduroşi, Munţii Alpi şi Marea Nordului, având la vest Oceanul Atlantic şi la sud Marea Mediterană, cu mijloacele de comunicare ale vremii, limba latină, în varianta ei vorbită, populară, *latina vulgata* (latina vulgară), se transformă, în decurs de câteva secole, în contactul cu idiomurile popoarelor cucerite sau migratoare, în cele zece limbi romanice pe care le cunoaştem. *Franceza, spaniola, portugheza, italiana* şi *româna* sunt limbi naţionale, unele cu extindere, ca limbi oficiale, şi în ţări de pe alte continente, celelalte, *catalana, provensala, sarda* şi *dialectele retoromane* au o folosire zonală, iar *limba dalmată* nu se mai vorbeşte încă de la jumătatea secolului al XIX-lea. Toate acestea alcătuiesc familia limbilor neolatine, păstrând trăsăturile esenţiale ale limbii latine, la care s-au adăugat, de-a lungul timpului, prin ruperea legăturilor cu Roma, îndeosebi după prăbuşirea Imperiului Roman, elemente constitutive ale populaţiilor autohtone.

Limba română, spune Al. Rosetti, în „Istoria limbii române, de la origini până în secolul al XVI-lea", 1971, „este limba latină vorbită în mod neîntrerupt în partea orientală a Imperiului Roman, cuprinzând provinciile romanizate (Dacia, Panonia de Sud, Dardania, Moesia Inferioară şi Superioară), din momentul pătrunderii limbii latine în aceste provincii şi până în zilele noastre". Se consideră că procesul romanizării a început mai devreme decât evenimentele istorice, în secolul I î.Hr., printr-o apropiere tot mai mare între cele două civilizaţii, geto-dacă şi romană, vizând nu numai aspectele lingvistice, ci şi credinţele şi obiceiurile, aşezările umane, comerţul, agricultura, moduri de administrare teritorială. A existat o anume compatibilitate de ordin lingvistic şi nonlingvistic care a facilitat impunerea, într-o perioadă scurtă, dar continuă, până în secolul al VII-lea d.Hr., a *stratului latin* şi asimilarea *substratului dacic*, autohton. Se constituie astfel ceea ce lingviştii numesc *limba română comună* (sau, în alte terminologii, *străromână, protoromână, română primitivă, traco-balcanică, româno-balcanică*), ca limită de timp fiind considerate, în diverse estimări, secolele al VI-lea şi al VII-lea (Ovid Densusianu, Al. Philippide), al VIII-lea (Al. Rosetti), chiar secolele ce mărginesc acest interval, al V-lea sau al IX-lea. Pe acest fundament ce păstrează caracteristicile esenţiale ale limbii latine, în sfera vocabularului şi a gramaticii, se aşază *adstratul* (sau *superstratul*), datorat influenţelor determinate de limbile popoarelor cu care comunităţile autohtone au intrat în contact, în secolele VI-XII, perioadă prelungită până în secolele al XVII-lea – al XVIII-lea.

„Astfel, spune G. Călinescu, în «Istoria literaturii române de la origini până în prezent», tot ce priveşte situarea omului pe pământ şi sub astre, ca fiinţă liberă, civilă, cu instituţii şi viaţă economică elementară, categoriile existenţei în sfârşit, intră în zona latină. Românul *crede* în *Dumnezeu*, în *îngeri*, în *zâne* şi a fost *botezat* de *preot* la *biserică*, unde *dumineca*, mai ales *bătrân*, îşi face *cruce* şi se *roagă*. El nu e *păgân*, căci *vede* deasupra lui, pe *cer, soarele, luna* şi *stelele*, şi nici *sălbatic*. E *domn, om vechiu*, de *cetate* şi *ţăran*, având o *lege*, ascultând de un *împărat*. Având *pământ, lucrează*, face *arătură, semănătură*, mânuieşte *sapa, secera, împinge boii*. Seamănă *secară, trifoi, cânepă*. La *pădure*, la *munte*, la *şes, încalecă* pe *cal*, sau se *duce pedestru* ori cu *carul*. *Toamna* pe *ploaie, vânt, ceaţă, fulger, iarna* pe *ger* de *crapă pietrele* stă la *adăpost*. Are *casă* cu *scoarţă* pe *pereţi*, cu *uşă*, o *curte*, un *staul*, un *câine, vacă* cu *lapte, scroafă, oi, găini*. De la *fântână* aduce *apa* cu *ulciorul* ori cu *găleata*. De-i e *foame* stă la *masă* pe *scaun* şi *prânzeşte* ori *cinează, mâncând pâine, ceapă* cu *sare, ai, caş, carne fiartă* în *oală* ori *friptă* pe *tăciuni*. [...] Aceste fraze, prin vechimea lexicului, au o demnitate abstractă."

Limba română păstrează, în toate compartimentele sale, trăsături fundamentale ale limbii latine:

a) păstrarea celor cinci vocale din limba latină, *a, e, i, o, u*, la care, în româna comună, se adaugă *ă*, iar mai târziu, sub influenţa limbii slave, *î*;

b) în vocabularul de bază se selectează, potrivit lingviştilor V. Şerban şi I. Evseev[1], un fond de cuvinte ce reprezintă necesităţile minime şi imediate ale comunicării, la care se adaugă cuvintele substituente şi relaţionale, cuvintele de legătură, aşa-zisele unelte gramaticale:

- denumiri privitoare la corpul omenesc şi la părţile lui: *braţ, cap, carne, călcâi, ceafă, cot, creier, deget, dinte, falcă, faţă, ficat, fiere, frunte, geană, genunchi, gât, gură, guşă, inimă, limbă, maţe, măsea, mână, mustaţă, muşchi, nară, nas, os, palmă, păr, picior, piele, piept, pântece, plămâni, pumn, sânge, spate, sprânceană, şale, talpă, tâmplă, unghie, ureche, vână;*
- denumiri privitoare la locuinţă şi la obiectele casnice: *casă, cuptor, fereastră, perete, scară, treaptă, uşă, zid; ac, aţă, cheie, ciur, cui, cuţit, lingură, masă, oală, scaun, secure, ulcior, vas;*
- denumiri ale unor unelte diverse: *arc, căldare, cleşte, fier, foarfecă, frânghie, furcă, fus, inel, jug, leagăn, lumânare, luntre, roată, sanie, sapă, scară, seceră, sul, şa;*
- denumiri ale celor mai importante acţiuni şi procese: *a afla, a ajuta, a alege, a alerga, a alinta, a alunga, a ameninţa, a părea, a păsa, a aprinde, a arde, a arunca, a asculta, a aşeza, a aştepta, a aşterne, a aţâţa, a blestema, a bucura, a călca, a căsca, a căuta, a cere, a certa, a chema, a câştiga, a cumpăra, a fierbe, a îneca, a măcina, a rămâne, a scrie, a strica, a vedea* etc.;
- denumiri privitoare la familie: *mamă, tată, soră, frate, unchi, nepot, văr, soţi, bărbat, socru, soacră, fiu, fiică, noră, ginere, nun, cumnat, văr* etc.;
- nume de fiinţe: *om, bărbat, moş, femeie, muiere, fată, băiat; albină, arici, berbec, bivol, bou, broască, cioară, capră, căţel, câine, corb, găină, iepure, junc, leu, lup, măgar, muscă, oaie, pasăre, peşte, pisică, porc, pui, purice, şarpe, şoarece, şopârlă, taur, ţap, ţânţar, urs, vacă, vierme, viespe, viţel, vulpe, vultur* etc.;
- nume de plante (fructe, flori, pomi): *afină, alun, burete, carpen, cireş, fag, fân, floare, fragă, frasin, frunză, grâu, iarbă, in, măr, mure, orz, paie, paltin, păr, plop, salcie, secară, spic, spân, stuf, tufă, urzică* etc.;
- denumiri de alimente: *aluat, apă, carne, caş, făină, friptură, lapte, legumă, miere, pâine, sare, turtă, unt, untură, vin* etc.;

---

[1] Evseev, Ivan; Şerban, Vasile, „Vocabularul românesc contemporan", Editura Facla, Timişoara 1978, pp. 109-111.

- calități și defecte: *ager, aspru, bătrân, blând, bun, cuminte, deștept, dulce, frumos, gras, gros, lung, mut, orb, rău, scurt, subțire, surd, tânăr, trist, urât* etc.;
- mediu înconjurător: *afară, apă, cald, cer, câmp, curte, frig, fântână, fulger, gard, ger, gheață, întuneric, luceafăr, lumină, lună, munte, nor, pământ, ploaie, râpă, râu, secetă, soare, stea, tunet, umbră, vale, vânt* etc.;
- diviziuni ale timpului: *zi, noapte, seară, dimineață, amiază; an, lună, săptămână, primăvară, vară, toamnă, iarnă; luni, marți, miercuri, joi, vineri, sâmbătă, duminică; azi, ieri, alaltăieri, mâine, poimâine; curând, târziu* etc.;
- precizarea locului: *acolo, afară, aici, aproape, departe, înăuntru, jos, sus* etc.;
- precizarea modului: *bine, greu, încet, repede, ușor* etc.;
- culori: *alb, albastru, galben, negru, roșu, verde, vânăt* etc.;
- elemente de construcție a limbajului: prepoziții, conjuncții, articole, numeralele până la zece, verbele auxiliare *a fi, a vrea, a avea;*
- pronumele de diverse tipuri.

c) structura gramaticală a limbii române păstrează multe din caracteristicile limbii latine:

- declinarea substantivului (cele cinci declinări fiind reduse la trei, substantivele din grupa a V-a trecând la declinarea I, iar cele din grupa a IV-a la declinarea a II-a);
- cinci cazuri din cele șase ale limbii latine (în limba română nu se mai găsește cazul ablativ, ale cărui funcții sintactice au fost preluate de acuzativ);
- cele trei genuri ale grupului nominal; genul neutru a dispărut din celelalte limbi romanice, păstrându-se numai în limba română, sub influența limbilor cu care ulterior a intrat în contact, îndeosebi a limbii slave;
- conjugarea verbelor, modurile și timpurile, cele mai multe analitice în limba română, au sensul și structura morfematică a celor din limba latină; se mențin cele trei moduri personale (indicativ, conjunctiv și imperativ), apărând mai târziu condițional-optativul, și cele trei moduri nepersonale (infinitiv, participiu și gerunziu);
- principalele prepoziții și conjuncții.

Pe această structură durabilă s-au produs toate modificările ulterioare intervenite în alcătuirea limbii române. Trecerea de la limba latină populară la româna comună a înregistrat transformări fonetice care au condus către forme lexicale specifice. Principalele *legi fonetice* sunt:

a) căderea consoanelor finale *-m, -n, -s, -t*: *ventum > vânt; bonus > bun; caput > cap;*
b) consoana *-l-* intervocalică se transformă în *-r-* (fenomenul de rotacism): *salem > sare; solem > soare; filum > fir; mola > moară;*
c) consoana dublă *-ll-* se reduce la *-l-*: *olla > oală; caballus > cal;*
d) căderea lui *-b-* intervocalic: *caballus > cal;*
e) dispariția lui *h-* în poziție inițială: *herba > iarbă; hordeum > orz;*
f) transformarea vocalelor *-a-, -e- -i-, -o-*, urmate de *-m-, -n-, -v-*, în *-â-*: *campus > câmp; ventus > vânt; fontana > fântână; rivus > râu;*
g) transformarea consoanei *v* în *b*: *veteranus > bătrân* (cu varianta intermediară *betranu*);
h) *i* după consoană duce la modificarea sau dispariția consoanei: *dicere > dzicere > zicere; filius > fiu;*
i) grupul de consoane *-ct-* devine *-pt-*: *noctem > noapte; lactem > lapte;*
j) grupul de consoane *-cs-* devine *-ps-*: *coxa > coapsă;*
k) vocala accentuată *-o-* se diftonghează: *solem > soare; porta > poartă.*

Prin aşezarea slavilor în spaţiul carpato-dunărean şi balcanic, începând cu secolul al VI-lea, limba română comună înregistrează transformări importante. Bulgarii, populaţie slavă din zona fluviului Volga, migrează în sudul Dunării şi întemeiază, în anul 681, un hanat sub conducerea lui Asparuh. Populaţia autohtonă de la sudul fluviului este asimilată de slavi sau este dislocată spre sud, către Grecia, Macedonia şi Serbia. Slavii stabiliţi la nord de Dunăre sunt asimilaţi treptat de populaţia locală, influenţa limbii slave asupra limbii române în acest teritoriu manifestându-se numai în sfera vocabularului. Unitatea românei comune dispare astfel treptat, proces care a condus, în secolele X-XIV, la formarea celor patru dialecte ale limbii române:

- *dialectul dacoromân*, cel mai bine reprezentat, cuprinzând limba vorbită la nord de Dunăre, pe teritoriul actual al celor două state româneşti, România şi Republica Moldova, şi în zone limitrofe din ţările învecinate, valea Timocului în Serbia, vecinătatea localităţii Debreţin din Ungaria, zona Cernăuţilor din Ucraina; în evoluţia sa, ajunge la stadiul de limbă literară şi limbă oficială a statului român, dar prezintă şi aspecte regionale, particularizate în subdialecte sau graiuri: muntean, moldovean, maramureşean, crişean, bănăţean;
- *dialectul aromân*, vorbit de comunităţi din Grecia, Serbia, Albania, Bulgaria şi Macedonia; este idiomul vorbit de o populaţie română care a migrat în secolele IX-X de la Dunăre şi s-a aşezat în sudul Peninsulei Balcanice;
- *dialectul meglenoromân*, vorbit în regiunea Meglen, la nord de Salonic, împărţită între Grecia şi Macedonia, în Voivodina din Serbia şi oraşele Gevgelija şi Skopje din Macedonia, de urmaşii unei populaţii care a migrat prin secolele XI-XII în sudul Peninsulei Balcanice;
- *dialectul istroromân*, prezent în câteva localităţi din peninsula Istria, în Croaţia; este vorbit de o populaţie care a migrat în secolele X-XI din vestul Transilvaniei şi din Banat.

În toată această perioadă, limba română înregistrează modificările cele mai importante în domeniul vocabularului. Provenienţa cuvintelor din limba română este strâns legată de istoria poporului român, din perioada întemeierii şi a formării sale până astăzi. Structura etimologică a lexicului românesc reprezintă ea însăşi o istorie a limbii române, foarte semnificativă pentru perioada veche, exprimând, în sferă lexicală, corelaţia dintre substrat, strat şi adstrat (superstrat). Limba română cuprinde, potrivit lui V. Şerban şi I. Evseev[2], cuvinte **moştenite**, cuvinte **împrumutate**, cuvinte **create** prin mijloacele interne de îmbogăţire a limbii şi cuvinte **cu origine necunoscută**, interes din punctul de vedere al istoriei limbii prezentând cuvintele moştenite şi cele împrumutate.

1. **Cuvintele moştenite** provin, în perioada de formare a poporului român (secolele II-VIII d.Hr.), din limba latină şi din limba vechilor daci:

a) cuvinte din limba latină, reprezentând, împreună cu derivate şi compusele lor, circa 20% din totalul cuvintelor limbii române, multe aparţinând vocabularului fundamental, fiind menţionate mai sus, în componenţa acestuia;

b) cuvinte autohtone, circa 150-160 de cuvinte din limba dacă, între care: *baci, balaur, baltă, brad, căciulă, copac, gard, groapă, mal, măgură, moş, pârâu, vatră; barză, brânză, copil, gorun, grui, prunc, viscol, zestre;* nume de ape (hidronime): *Argeş, Buzău, Criş, Dunărea, Jiu, Lotru, Motru, Mureş, Olt, Prut, Siret, Someş, Timiş, Vedea;* nume de locuri (toponime): *Abrud, Hârşova, Iaşi, Oituz, Turda* ş.a.

2. **Cuvinte împrumutate** din limbile diverselor popoare cu care românii au venit în contact, în diverse împrejurări (convieţuire, relaţii comerciale, războaie). O primă

---

[2] Op. cit., p. 238-260.

categorie o reprezintă **împrumuturile vechi**, dobândite într-o perioadă ce se întinde până în secolul al XIV-lea:

a) greceşti, prin latina vorbită în Moesia Inferior, în care se aflau oraşele Callatis, Tomis, Histria: *jur, ciumă, plai, stup, frică;*

b) germanice: *bulz, nasture, strugure, targă;* germanii erau popoare de origine indo-europeană (goții, vandalii, francii, longobarzii, burgunzii etc.) care locuiau în nordul şi în centrul Europei şi au fost nevoiți să migreze către est şi nord-est sub presiunea hunilor şi a avarilor; către jumătatea secolului III d.Hr., francii, herulii, gepizii şi apoi vandalii intră în contact cu Imperiul Roman;

c) avare: *jupân, scrum;*

d) maghiare: *aprod, ban, birău, chip, dijmă, hotar, nemeş, oraş, vamă, aldămaş, belşug, gazdă, gând;*

e) cumano-pecenege: *hambar, maidan, Gorganul, Pecineaga, Teleorman;* pecenegii sunt un popor migrator de neam turcic, aşezați la sfârşitul secolului al IX-lea mai întâi în Moldova, apoi în Muntenia, Dobrogea şi Transilvania; înrudiți cu ei sunt cumanii, menționați pe teritorii româneşti în secolul al XI-lea;

f) slave, cele mai numeroase împrumuturi din perioada veche, întinse de-a lungul secolelor al VIII-lea – al XIV-lea.

Influența slavă în sfera vocabularului a fost importantă, determinată şi de faptul că limba slavonă e folosită, în secolele al XIII-lea – al XVI-lea, ca limbă de cult şi în cancelariile domneşti, având acelaşi rol pe care latina literară l-a avut în Transilvania şi în apusul Europei. A fost facilitată şi de folosirea alfabetului chirilic, inventat în secolul al IX-lea de frații Metodiu (820-885) şi Chiril (cca 827-869), cărturari bulgari. Limba slavonă este varianta literară a limbii slave vechi, înlocuind limba latină din biserică în nordul Dunării datorită şi faptului că biserica ortodoxă română a aparținut de Patriarhia bizantină.

Alfabetul chirilic este preluat şi în scrierea în limba română, fiind folosit până la jumătatea secolului al XIX-lea, când au loc modificări succesive, ce conduc la adoptarea, în cele din urmă, a alfabetului latin: în 1828, în „Gramatica românească", Ion Heliade-Rădulescu reduce alfabetul chirilic la 28 de semne (din 43), adoptând principiul fonetic de scriere; între 1836 şi 1844, acelaşi Ion Heliade-Rădulescu în Țara Românească, Gheorghe Asachi în Moldova şi George Barițiu în Transilvania alcătuiesc sisteme alfabetice prin care substituie treptat literele chirilice cu cele latine; în 1860, în Muntenia, şi în 1862, în Moldova, Alexandru Ioan Cuza introduce prin lege alfabetul latin.

Împrumuturile slave se grupează, potrivit lui V. Şerban şi I. Evseev, în două perioade:

- cuvinte intrate în limbă în secolele al IX-lea – al XII-lea, ca efect al conviețuirii româno-slave, cu referire la aspecte generale ale vieții: *pribeag, slugă, ibovnic, nevastă, dârz, grozav, blajin, nătâng, pleşuv, cârcă, gleznă, stomac, cuşmă, suman, şubă, precupeț, târg, colibă, daltă, grajd, ogradă, pivniță, uliță, zăvor, hrană, pită, ulei, basm, diavol, iad, paparudă, vârcolac, zmeu, bolovan, crâng, văzduh;*
- termeni bisericeşti şi de administrație, pătrunşi în limbă în secolele al XIII-lea şi al XIV-lea, în perioada de formare a statelor feudale româneşti: *logofăt, paharnic, postelnic, vornic, comis, stolnic, chilie, colindă, colivă, icoană, liturghie, pomană, praznic, schit, stareț, troiță, utrenie, vecernie.*

Din limba slavă durează până astăzi o bogată onomastică şi toponimie: *Bogdan, Dan, Dragomir, Ioan, Ivan, Manea, Nedelcu, Preda, Radu, Stan, Vlad, Vlaicu; Baia, Cozia, Craiova, Dobra, Ialomița, Predeal, Râmnic, Snagov, Vlaşca, Zlatna* etc.

Împrumuturile de cuvinte din alte limbi constituie mijlocul extern cel mai uzitat de îmbogățire a vocabularului și acest fenomen continuă în limba română și în secolele următoare:

a) **împrumuturi mai puțin vechi**, cuvinte intrate în limbă în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, odată cu primele traduceri:

- latinești: *argument, avocat, condiție, instrument, materie, orizont, poet, prezidiu, protecție*, acum putându-se vorbi de primele neologisme din limba română;
- neogrecești, datorate în primul rând influenței grecești din perioada domniilor fanariote: *dascăl, hrisov, ifos, ipocrizie, molimă, a plictisi, a silabisi, simfonie;*
- turcești, ca urmare a îndelungatei perioade de dominație otomană, termeni denumind în special materiale și meserii (*balama, bidinea, cazma, dulgher, dușumea, macara, papugiu*), plante și animale (*arpagic, cais, dovleac, dud, lalea, liliac, pătlăgea, zarzăr, bursuc, calcan, șalău*) și preparate culinare: *acadea, baclava, chiftea, ciorbă, ciulama, ghiveci, halva, iahnie, iaurt, magiun, mezel, musaca, peltea, pilaf, rachiu, rahat, sarma, șerbet, telemea*, inclusiv ustensile de bucătărie: *cazan, ceaun, farfurie, ibric, tavă, tuci* etc.;

b) **împrumuturi noi**, neologisme, cuvinte intrate masiv în limbă între deceniul al treilea al secolului al XIX-lea și deceniul al treilea al secolului XX, producându-se acum o puternică reromanizare sau relatinizare a limbii române, în special prin intermediul limbii franceze, dar și al limbilor europene moderne, italiană, germană, chiar engleză; se formează acum limbajul științific și tehnic românesc în toate domeniile, filozofie, geografie, științe ale naturii, agronomie, fizică, chimie, matematică, medicină, lingvistică;

c) **împrumuturi recente**, din deceniul al treilea al secolului XX până astăzi, cuprinzând cuvinte din limbile franceză, germană, rusă, engleză; în ultimii ani, sub influența dezvoltării fără precedent a informaticii și a generalizării comunicațiilor pe Internet, în limba română a pătruns un mare număr de cuvinte din limba engleză, devenită limbă de circulație mondială.

În limba română există și **cuvinte cu origine necunoscută** (circa 5, 58%, după unele statistici).

PROBLEME CONTROVERSATE. Câteva au fost, de-a lungul timpului, problemele viu disputate privitoare la originea limbii și a poporului român: ideea **latinității, locul** și **timpul** de formare a poporului român, **continuitatea culturală** și **lingvistică** a limbii române. În cele mai multe cazuri, acestea au avut puternice conotații politice, fenomenele lingvistice și culturale exprimând, de multe ori, indubitabile adevăruri istorice.

Primele mențiuni despre români ca entitate etnică se află în izvoarele bizantine, într-un text al împăratului Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913-959), care îi consideră „romani", „urmași ai coloniștilor romani": „ei se numesc romani și acest nume l-au păstrat până astăzi". Ideea latinității limbii române este enunțată de Poggio Bracciolini (1380-1459) și de Silvio Piccolomini (1405-1464), care consemnează pentru prima dată că există o asemănare între limba vlahilor și cea a locuitorilor din Italia, fapt pe care îl semnalează și papa Pius al II-lea (1405-1464). Nicolaus Olahus (1493-1568) este primul român care afirmă, în lucrarea „Hungaria" (scrisă în limba latină și terminată în 1536), unitatea de neam, de limbă și de origine a românilor din toate provinciile vechii Dacii. Opt capitole ale acesteia, din cele nouăsprezece, sunt dedicate Daciei, cu aplecare mai ales asupra ținutului transilvănean, pe care îl prezintă ca o mirifică țară de basm.

Grigore Ureche (1590-1647), în „Letopisețul Țării Moldovei", aduce argumente de natură istorică și lingvistică despre originea poporului român și asemănarea limbii române cu limba latină: „De la Râm ne tragem [...] de la râmleni, céle ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zic galena, muieria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintile le-am înţeleage. [...] Rumânii, câţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc suntu cu moldovenii şi toţi de la Râm să trag.".

Miron Costin (1633-1691) îşi explică, în „Predoslovia" la lucrarea „De neamul moldovenilor", intenţia iniţială de a scrie despre „începutul ţărilor acestora şi neamului moldovenescu şi muntenescu şi câţi sunt şi în ţările ungureşti cu acest nume, români şi până astăzi, de unde suntu şi de ce seminţie, de când şi cum au descălecat aceaste părţi de pământu...". El deplânge şi absenţa informaţiilor istorice, „lipsa de ştiinţa începutului aceştii ţări, de la descălicatul ei cel dintâi, toate alte ţări ştiindu începuturile sale.". Combate, în acelaşi timp, „basnele" lui Simion Dascălul şi Misail Călugărul, copiatori ai cronicii lui Grigore Ureche, care au interpolat neadevăruri istorice, „adăosături" ce „nu letopiseţe, ci ocări sântu".

Stolnicul Constantin Cantacuzino (1650-1716) ia în discuţie, în „Istoria Ţării Româneşti", cu o informaţie ştiinţifică mai bogată decât a cronicarilor moldoveni, numele de „valahi", „adecăte rumânii", şi mai ales combate ideea părăsirii totale a Daciei de către romani după retragerea aureliană din anul 271 d.Hr. El exprimă convingerea că „toţi câţi sunt rumâni, ţinem şi credem, adeverindu-le den mai aleşii şi mai adeveriţii bătrâni istorici şi de alţii mai încoace, că valahii, cum le zic ei, iar noi, rumânii, suntem adevăraţi romani şi aleşi romani în credinţă şi în bărbăţie, den carii Ulpie Traian i-au aşezat aici în urma lui Decheval, dupre ce de tot l-au supus şi l-au pierdut".

Dimitrie Cantemir (1673-1723) aduce o vastă documentare asupra acestei teme, în „Hronicul vechimii a româno-moldo-vlahilor", ultima operă a eruditului cărturar, scrisă în limba română între anii 1719 şi 1722 şi rămasă neterminată. Este o lucrare de sinteză şi înfăţişează concepţia savantului asupra formării poporului român şi a limbii române, tratând, cu o informaţie extrem de bogată, prin folosirea a peste 150 de izvoare, originile poporului român şi evoluţia sa până la al doilea descălecat, momentul întemeierii celor două ţări române, Muntenia şi Moldova. Ideea de bază este continuitatea elementului roman în Dacia, într-o unitate deplină în cele trei provincii româneşti, „Hronicul vechimii a româno-moldo-vlahilor" reprezentând prima încercare de a trata împreună istoria românilor de pretutindeni. Totodată, aceasta este privită din perspectiva istoriei universale, scriitorul concentrându-se asupra întregii structuri a lumii româneşti, prezentând mai întâi românii din cadrul Imperiului Roman, apoi din Imperiul Bizantin şi coexistenţa lor cu statele dimprejur, rezultate din migraţia popoarelor: Ungaria, Cumania, Rusia, Polonia, Serbia, Bulgaria. Dimitrie Cantemir combate ipoteza potrivit căreia romanii s-ar fi retras cu totul după ce împăratul Aurelian a părăsit Dacia în anul 271: „Poporul romano-moldo-vlahilor nu din glogozala a naşteri de strânsură să fie scornit, ce din cetăţeni romani, din ostaşi veterani şi din mari familii să se fie ales. Apoi din buni şi tari romano-moldo-vlahii, din buni şi tari părinţi romani născându-se, a sângelui curăţenie şi a niamului evghenie nestricată şi nebetejită să fie ferit, precum şi astăzi tot aşea o feresc.". Savantul pledează pentru afirmarea rolului esenţial al poporului român, prin meritul de a apăra creştinătatea împotriva invaziilor străine, din acest motiv considerând că şi Europa trebuie să-l protejeze în faţa vicisitudinilor istoriei. Cu toate că susţine puritatea latină a neamului românesc, prin ideile sale Dimitrie Cantemir anticipează demersul corifeilor Şcolii Ardelene, care continuă lupta de afirmare a adevărului istoric cu privire la formarea poporului român şi a limbii române.

Lucrările esenţiale ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene, „Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor", de Samuil Micu (1745-1806), „Hronica românilor şi a mai multor neamuri", de Gheorghe Şincai (1754-1816), „Istoria pentru începutul românilor în Dachia", de Petru Maior (1756-1821), şi „De originibus populorum Transylvaniae", de Ion Budai-Deleanu (1760-1820), demonstrează, de multe ori cu argumente polemice, romanitatea şi continuitatea poporului român pe teritoriul vechii Dacii, militând pentru afirmarea identităţii naţionale în Transilvania, ţară în care, prin tratatul „Unio Trium Nationum", încheiat după Răscoala de la Bobâlna (1437), populaţia românească, cea mai numeroasă, era lipsită de drepturi sociale şi politice, în favoarea a trei naţiuni privilegiate, ungurii, saşii şi secuii.

În sprijinul identităţii naţionale şi culturale vin şi lucrările lingvistice ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene, care afirmă şi argumentează teza latinităţii limbii române: „Elementa linguae daco-romanae sive valachicae (1780), de Samuil Micu şi Gheorghe Şincai, „Disertaţie pentru începutul limbii române" şi „Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi", de Petru Maior, „Temeiurile gramaticii româneşti" şi mai ales „Lexiconul de la Buda" (1825), de Ion Budai-Deleanu.

În toate acestea, autorii susţin cu neabătută consecvenţă idei cristalizate în timp, cu unele excepţii, pe temeiul argumentelor de natură istorică şi ştiinţifică: originea exclusiv romană a poporului român, neluând în seamă componenta geto-dacă a etnogenezei; continuitatea românilor în Transilvania; latinitatea limbii române, cu amendamentul că româna descinde direct din latina clasică, aspectul popular, „vulgar", fiind dobândit ulterior, prin interferenţe cu alte limbi.

Afirmarea caracterului exclusiv latin al limbii române a generat o atitudine puristă în tratarea fenomenelor de limbă, constând în tendinţa de a îndepărta elementele nelatine, îndeosebi pe cele de origine slavă, şi în introducerea unei ortografii etimologice în locul celei fonetice, pe temeiul înlocuirii alfabetului chirilic cu alfabetul latin. Purismul latinizant se menţine şi pe parcursul secolului al XIX-lea, fiind promovat până la apariţia „Dicţionarului limbei române" (1871-1876), de I. C. Massim şi August Treboniu Laurian.

În această seculară dispută, se profilează mai multe **teorii asupra formării poporului român şi a limbii române**:

1. Teoria nord-dunăreană, susţinută de Dimitrie Cantemir, Petru Maior şi Bogdan Petriceicu Hasdeu, prin care se consideră că etnogeneza şi formarea limbii române au avut loc numai în nordul Dunării.

2. Teoriile „imigraţioniste", care negau caracterul autohton şi continuitatea românilor în spaţiul vechii Dacii, considerând sudul Dunării ca loc de etnogeneză, de unde românii, neam de păstori, ar fi imigrat în nordul Dunării şi îndeosebi în Transilvania în secolele al XII-lea – al XIII-lea, după întemeierea, în anul 1000, a regatului maghiar al Sfântului Ştefan. Primele afirmaţii de acest fel apar la sfârşitul secolului al XVIII-lea, aparţinându-le lui Franz Joseph Sulzer, militar austriac stabilit în ţările române, şi lui Johann Christian Engel, istoric german. Teorii nefondate, combătute de cărturarii Şcolii Ardelene, acestea au fost reluate, în secolul al XIX-lea, de istoricul german Robert Roesler (1840-1881), combătut de A. D. Xenopol, Dimitrie Onciul şi de alţi istorici români. Cu unele deosebiri în argumentare, aceste teorii au fost susţinute şi de lingviştii români Ovid Densusianu şi Al. Philippide. După Marea Unire din 1918, astfel de idei apar în lucrări ale unor iredentişti maghiari.

3. Teoria originii nord şi sud-dunărene, susţinută de A. D. Xenopol, N. Iorga, Al. Rosetti, Sextil Puşcariu. Potrivit acesteia, etnogeneza şi limba română se formează deopotrivă în nordul şi în sudul Dunării, în Dacia, Dobrogea, sudul Panoniei, Dardania, Moesia Inferioară şi Moesia Superioară. La romanizare au participat şi geto-dacii din zonele

limitrofe, fiind atraşi de zona de influenţă daco-romană. Prin această teorie se subliniază importanţa elementului nord-dunărean asupra formării poporului şi limbii române.

Continuitatea românilor în Dacia poate fi pusă în evidenţă prin numeroase dovezi de ordin istoric, arheologic şi lingvistic:

- medicul lui Traian, Criton, în „Getica", şi Dio Cassius, în „Istoria romană", confirmă că dacii nu au fost exterminaţi de cuceritorii romani, nefiind în practica legiunilor romane un astfel de procedeu, fapt ce se poate observa şi în şapte scene de pe Columna lui Traian;
- dacii nu au fost nimiciţi, întrucât din armata imperială au făcut parte, mai târziu, şi cincisprezece cohorte formate numai din daci, folosite în diverse regiuni ale Imperiului Roman: Panonia, Macedonia, Africa, Siria, Britannia;
- un pasaj din Eutropius („Breviarum ab Urbe condita") arată că bărbaţii Daciei au fost utilizaţi din plin în războaie: „...Căci Dacia, datorită războiului îndelungat, fusese sleită de bărbaţii lui Decebal". Deşi pasajul a devenit argumentul negării continuităţii dacoromane în Dacia, el arată spiritul de sacrificiu al soldaţilor daci;
- au fost descoperite peste 4000 de inscripţii din secolele I-III d.Hr., care oferă date certe despre viaţa spirituală şi materială a populaţiei; în ele apar antroponime şi toponime care alternează denumirile dace cu cele latine: Dizo, Mucatra, Scorilo, Aelius, Geminus, Marcelina, Valerius, Ingennus;
- după retragerea aureliană, nu a fost evacuată toată populaţia provinciei, retragerea administrativă sau militară nefiind urmată de exodul populaţiei sau de abandonarea completă a teritoriului; după Eutropius, aici s-au stabilit oameni „din toată lumea romană", pentru că Dacia era extrem de bogată, şi e greu de crezut că aceştia ar fi lăsat în urmă un mod de viaţă bine organizat;
- un rol important în menţinerea legăturilor dintre Dacia postaureliană şi Imperiul Roman îl are, potrivit lui Mihail Diaconescu, în „Istoria literaturii dacoromane", 1999, modul de construire a frontierei, a *limesului* roman, „linie de demarcaţie, intens fortificată, în faţa unui teritoriu încă necucerit sau a unui ţinut pierdut temporar, dar care urma să fie din nou anexat"; prin faţa limesului trecea un drum pe care se circula, iar în fortificaţii erau puncte de trecere care facilitau comunicarea cu exteriorul, fapt ce înseamnă că nu s-au rupt definitiv legăturile comerciale, culturale şi umane cu lumea de la nord de Dunăre; multe dintre fortificaţiile romane au rămas în continuare pe malul stâng al Dunării, Imperiul Roman continuând să domine teritoriul dacoroman, îndeosebi în zona de curbură a Carpaţilor; după divizarea Imperiului Roman din anul 375, împăraţii din Imperiul Roman de Răsărit au continuat să întreţină limesul, mai ales că Scythia Minor (Dobrogea) a rămas în stăpânirea Constantinopolelui;
- izvoare mai târzii arată prima atestare a „vlahilor" într-o cronică din anul 976 (cronicarul bizantin Kedrenos din secolul al XI-lea), apoi în anii 980 şi 1020, prin nişte documente ale lui Vasile al II-lea Macedoneanul; alte atestări se află în „Istoria bizantină" a lui Kekaumenos şi în „Alexiada" Anei Comnena;
- în „Gesta Hungarorum", se evidenţiază nu numai existenţa „vlahilor", dar şi originea lor romană: „pământul (Panoniei) era locuit de slavi, bulgari, şi blahi (vlahi), adică păstorii romanilor"; în timpul lui Carol Robert şi al lui Carol de Valois, într-un document scris la cererea celor doi se arată că vlahii constituie un „popor mare" şi „răspândit";
- creştinismul se propagă de timpuriu şi cu uşurinţă în lumea dacoromană, fiind răspândit, în special în Dacia secolului al IV-lea, din sursă latină, din Dobrogea: Sfântul Apostol Andrei predică în Scythia Minor încă din a doua jumătate a secolului I, iar Niceta

de Remesiana (cca 340-420), autor al capodoperei „Te Deum laudamus", a predicat în limba latină timp de cincizeci de ani în diverse zone ale Dunării de Jos.

4. Există şi o teorie, iniţiată de istoricul şi folcloristul Nicolae Densuşianu (1846-1911) în lucrarea monumentală „Dacia preistorică" (1913), prin care se dă o nouă viziune, cu totul inedită, asupra fenomenelor etnice, culturale şi lingvistice din spaţiul nord-dunărean, văzut ca un tărâm mitic, hiperboreean, din care au migrat către sud şi sud-est, până în Grecia şi Mesopotamia, populaţii care au întemeiat marile civilizaţii ale lumii. Punctul originar al acestora s-ar găsi în Ceahlău şi în Munţii Bucegi, unde se află Sfinxul, Omul, Babele, monumente esoterice ale unei mari civilizaţii. Astfel s-ar explica romanizarea rapidă a spaţiului dacic, ca o întoarcere în punctul originar a unor populaţii şi limbi înrudite.

Teoria aceasta este alimentată şi dezvoltată astăzi cu noi argumente, unele incitante, altele cu totul fanteziste.

ÎNCEPUTURILE SCRISULUI ÎN LIMBA ROMÂNĂ. TIPĂRITURILE

Scrierea constituie dovada cea mai autentică asupra existenţei, perioadei, ariei de folosire şi caracteristicilor unei limbi. În spaţiul românesc, textele şi documentele vechi cuprind date istorice şi patrimoniale, inscripţii pe monumente mortuare, acte de danie şi de proprietate, menţionând astfel aspectele cotidiene ale vieţii şi preocupările culturale şi spirituale ale populaţiilor autohtone.

Cercetările istorico-literare mai noi consemnează o intensă activitate culturală, literară şi spirituală în primele secole ale mileniului I la Dunărea de Jos, expresie a continuităţii culturii latine în Dacia, îndeosebi în Scythia Minor, poartă de legătură a populaţiilor autohtone cu spiritualitatea creştină care se ivise la orizont. Dan Horia Mazilu, în lucrarea „Recitind literatura română veche" (vol. I, 1994), vorbeşte de „Latinitate şi creştinism la Dunărea de Jos", identificând scriitori *dacoromani* (sau *străromâni* ori *protoromâni*), care, prin operele lor, „au menţinut duhul protector al neamului ce se năştea la Dunărea de Jos".

Gabriel Ţepelea, în volumul „Pentru o nouă istorie a literaturii şi culturii române vechi" (1994), identifică „scrieri româneşti în limba latină" şi militează pentru dreptul acestora de a fi încorporate în istoria literaturii române, aşa cum de foarte multă vreme se vorbeşte despre „literatura română în limba slavonă" din secolele XV-XVII. Mihail Diaconescu scrie un voluminos tratat de „Istoria literaturii dacoromane" (1999), pornind de la literatura cultă în epoca geto-dacă, în care îl identifică, în secolul I d.Hr., pe regele-poet Cotys I, căruia Ovidiu, marele exilat la Tomis, îi dedică un poem elogios, „Către regele Cotys". În aceeaşi zonă saturată de cultură geto-dacă şi latină, Mihail Diaconescu identifică *actele martirice* ale primilor creştini din Dobrogea, supuşi persecuţiilor religioase, şi începuturile literaturii creştine, prin acţiunea misionară a Sfinţilor Apostoli Andrei, Pavel şi Filip în Dacia pontică, dezvoltându-se mai târziu chiar „şcoli literare" la Tomis şi Dunărea de Jos. Cele mai valoroase opere sunt ale Sfinţilor Ioan Cassian (cca 360-435), Niceta de Remesiana (cca 340-420) şi Dionisie Smeritul şi Areopagitul (cca 470-cca 545).

Limba română comună nu este reprezentată prin dovezi scrise, ci numai prin unele informaţii indirecte, şi acelea extrem de puţine. Primul document de limba română (după „Chronografia" lui Theophan, secolele VIII-IX) a fost considerat enunţul „torna, torna

No 76115

BIBLIOTECA JUDEŢEANĂ „G. ASACHI" IAŞI

fratre", cuvinte rostite de un soldat bizantin dintr-o luptă la Dunăre cu avarii din anul 579. Mult timp după aceea însă limba română nu mai este consemnată în niciun document intern sau extern, până în secolul al XIII-lea, când elemente de limbă română, împreună cu informații de natură istorică, încep să fie atestate în texte scrise în limbile latină, maghiară sau slavonă. Astfel, într-o cronică maghiară anonimă din secolul al XIII-lea, scrisă în limba latină, „Gesta Hungarorum", se vorbește despre primele organizări statale din secolul al IX-lea, pe teritoriul românesc, voievodatele lui Glad (Banat, între Dunăre și Criș), Gelu (Podișul Transilvaniei) și cel al lui Menumorut (între Tisa, Someș și Mureș). „Diploma cavalerilor ioaniți", emisă în anul 1247, atestă cnezatele lui Litovoi, Farcaș, Seneslau și Ioan în Țara Românească.

Inscripții în limba slavonă din această perioadă sunt puține, găsite la Mircea Vodă, în județul Constanța, datând din anul 943, în grotele de la Murfatlar (secolele IX-X) și în satul Bucov, de lângă Ploiești. Se înmulțesc însă între timp documentele din cancelariile domnești, cele mai vechi datând din anii 1374 în Țara Românească, 1388 în Moldova și 1462-1463 în Transilvania. Paralel cu acestea se dezvoltă istoriografia în limba slavonă, prin cronici de curte și din locașurile mănăstirești, și scrierile religioase necesare ritualului de cult. Se remarcă, între altele, „Cronica scurtă a Moldovei" (1352-1451), cronica lui Ștefan cel Mare, precedată de copii de cronici bizantine traduse în limba slavonă, și cronicile oficiale, alcătuite din poruncă domnească, ale lui Macarie, Eftimie și Azarie.

MACARIE, episcop al Romanului, discipol al lui Teoctist, mitropolitul, scrie, din porunca lui Petru Rareș, o cronică a perioadei 1504-1551, având ca model „Istoria sinoptică" a cronicarului bizantin Constantin Manasses. Cu Macarie apar în istoriografia română cronicile cu caracter memorialistic. El are o atitudine laudativă la adresa lui Petru Rareș, condamnând, uneori cu vehemență, acțiunile adversarilor domnului. Cronicarul osândește uneltirile boierului Mihu, „om foarte viclean", sau amintește că Soliman, „prea îngâmfatul stăpânitor al turcilor", se avânta cu urdia păgână împotriva Moldovei. Boierii, „ca niște câini turbați", vor să-l abandoneze pe Rareș. La Ciceu, după fuga lui, „doamna îl așteaptă cu nerăbdare, [...] iar Petru își îmbrățișează copiii ca un «vultur ce-și acoperă puișorii fără pene»". După reluarea domniei, Petru Rareș trece la pedepse împotriva trădătorilor. După moarte, locul îi este luat de Iliaș, un domn nedemn, care își apleca „urechile și inima la turcoaice spurcate", iar mai târziu a plecat la Constantinopol și s-a turcit, fapt ce-l face pe Macarie să izbucnească în imprecații.

EFTIMIE, egumen stabilit la mănăstirea Căpriana, nu a cunoscut cronica lui Macarie decât în versiunea ce se oprește în 1542, dar și scrierea sa este violentă la adresa urmașilor lui Petru Rareș. Iliaș e văzut într-o lumină defavorabilă și cronicarul nu-l cruță nici pe Ștefan Rareș. Pe Alexandru Lăpușneanul, din îndemnul căruia scrie cronica, îl copleșește de laude. Cronica se oprește în momentul alegerii locului mănăstirii Slatina, în 1554.

AZARIE, cunoscut ca ucenic al lui Macarie, reconsideră imaginea negativă a lui Ștefan Rareș, pe care îl vede „inocent ca un miel", iar lui Lăpușneanul îi trece cu vederea măcelul celor 47 de boieri, prezentându-l extrem de bisericos. Scrie cronica la cererea lui Petru Șchiopul și îl urăște pe Ion Armeanul, părerea lui fiind că acesta trebuia să asculte sfatul lui Ioan Golia și să evite lupta cu oastea turcească. Perioada tratată este 1551-1574.

Scrierile lui Macarie, Eftimie și Azarie se așază stilistic sub influența cronicii grecești a lui Manasses, tradusă și în limba slavonă, împrumutând de aici formule retorice și stilistice pe care le adaptează la împrejurările și personajele descrise, fapt relevat cu maliție de G. Călinescu: „Despuind la fel pe Manasses, Azarie are acum un dicționar întreg de imagini convenţionale (cu aripi mari, cu plete frumoase, cu chip de fiară, gingaş la faţă, cu turnuri tari, cu aripi mici, crud ca leul, inimos ca leul) pe care le aruncă unde poate.". Ei personalizează totuşi perspectiva narativă, depăşind ipostaza de autor abstract, cronicile conţinând şi referiri personale, invocaţii adresate muzei cuvântului, motivări ale demersului auctorial, care vor fi preluate şi dezvoltate de marii cronicari. Chiar subiectivitatea de care sunt acuzaţi exprimă tendinţa neconcordanţei dintre istorie şi discurs, creatoare de spaţiu literar. Presiunea istoriei care se cere consemnată, chiar dacă este din voinţă străină, domnească, şi abilităţile poetice şi narative demonstrate în cronici se datorează unui mediu cultural autentic din locaşurile de cult româneşti, aflat sub influenţa puternică a Bizanţului. La aceasta se va adăuga, în secolele următoare, puterea de iradiaţie a Renaşterii şi a culturii umaniste europene, cu care vor intra în contact marii cronicari şi cărturari ai Evului Mediu românesc, de la Nicolaus Olahus şi Grigore Ureche până la Dimitrie Cantemir.

În secolele al XV-lea şi al XVI-lea se înregistrează o intensă circulaţie a manuscriselor slave în Ţările Române, îndeosebi a celor cu destinaţie bisericească, traduceri din textele religioase, scrieri hagiografice („Viiaţa Sfântului Ioan cel Nou", 1402), imnuri de slavă („Imnul Sfântului Ioan cel Nou", 1511, „Pripealele" monahului Filotei de la Cozia), versificarea „Psalmilor". Între acestea, se remarcă o operă de mare importanţă în epocă, „Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie", având analogii cu „Principele" lui Niccolo Machiavelli sau, în literatura bizantină, cu „Învăţăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon" şi „De administrando imperio" a lui Constantin Porfirogenetul.

Cele mai vechi traduceri ale unor texte bisericeşti în limba română sunt textele rotacizante, „Codicele Voroneţean", „Psaltirea Voroneţeană", „Psaltirea Scheiană", „Psaltirea Hurmuzachi" şi „Catehismul Marţian", datate de regulă la începutul secolului al XVI-lea. „Codicele Voroneţean" reprezintă copia unei traduceri de texte religioase, care includ „Faptele apostolilor" şi trei epistole soborniceşti, două ale apostolului Petru şi una a apostolului Iacob. Celelalte conţin traduceri integrale sau parţiale ale „Psalmilor", cel mai vechi text tradus în limba română fiind considerat „Psaltirea Scheiană". Acestea reproduc în scriere particularităţile graiurilor din Transilvania de Nord şi din Bucovina, marcant fiind fenomenul de *rotacism*, care constă în transformarea lui *n* intervocalic în *r* în cuvintele de origine latină: *bine* > *bire, adună* > *adură, lună* > *lură, pâine* > *pănre, lumânări* > *lumănrări, una* > *ura*. Textele acestea de limbă română veche păstrează încă dificultăţile de traducere şi topica greoaie a limbii slavone:

„Obida rea, o iudei, după cuvântu amu fire-şi ascultându voi.

Iar de întrebări sâmtu şi de cuvente şi de numere şi de legiea voastră, voi vedeţi înşi-vă. Giudeţu eu acelora nu voi să fiu.

Şi îi goni di în giudecătoare."

Inventarea tiparului, în jurul anului 1445, de către Johannes Gensfleisch-Gutenberg (1400-1468), a avut o rapidă răspândire în epocă. Primele tipărituri din Ţările Române sunt cărţi de cult în limba slavonă, un „Liturghier" (1508), un „Octoih" (1510) şi un „Evangheliar" (1512), tipărite la Târgovişte, un „Molitvenic" (1540) şi un „Apostol" (1547).

De o importanţă remarcabilă sunt tipăriturile diaconului Coresi (c.1510-c.1583), tipograf şi editor cu o activitate hotărâtoare în evoluţia şi unificarea limbii române ca limbă de comunicare, de cult şi de cultură. Deşi îşi începe munca tipografică la Târgovişte, continuând acţiunea începută în 1545 de logofătul sârb Dimitrie Liubavici, diaconul Coresi tipăreşte în Scheii Braşovului, în perioada 1558-1581, peste douăzeci de cărţi, dintre care unsprezece în limba română, cele mai importante fiind „Catehismul românesc", „Întrebare creştinească" (1560), „Apostolul" (1563), „Psaltirea românească" (1570), „Liturghierul românesc" (1570), „Evanghelie cu învăţătură" (1581).

Diaconul Coresi înlătură din manuscrisele aflate în circulaţie lexicul şi fonetismele regionale, folosind graiul muntenesc din zonele în care a lucrat, Târgovişte şi Braşov, ca punct de plecare în crearea unei limbi române literare şi unitare, ale cărei caracteristici sunt dezvoltate în scrierile de mai târziu.

În Transilvania, eforturile de traducere în limba română a „Bibliei" au dus la tipărirea „Paliei de la Orăştie" (1582), care cuprinde cărţi din „Vechiul Testament", „Facerea" şi „Ieşirea".

În secolul al XVII-lea, literatura religioasă dobândeşte atribute oratorice şi literare, prin notele de originalitate ale unor scrieri precum „Carte românească de învăţătură" (Iaşi, 1643) a mitropolitului Varlaam, „Didahiile" lui Antim Ivireanul, „Psaltirea pre versuri tocmită..." a mitropolitului Dosoftei. În Transilvania, mitropolitul Simion Ştefan tipăreşte, la 1648, „Noul Testament de la Bălgrad", iar în Ţara Românească, sub domnia lui Şerban Cantacuzino, se tipăreşte, în anul 1688, „Biblia de la Bucureşti", importantă realizare filologică şi monument de limbă românească, moment esenţial al „afirmării depline a limbii naţionale în cult, o încununare a strădaniilor cărturarilor clerici şi laici aparţinând deopotrivă celor trei state feudale româneşti, şi extinse pe o durată de mai bine de un secol, pentru dezvoltarea limbii literare.". „Biblia de la Bucureşti" are la bază subdialectul muntean, în care se includ fenomene lingvistice de tip popular şi se menţin şi particularităţi fonetice, lexicale şi morfologice ale graiurilor ardeleneşti şi moldoveneşti.

În epocă circulă şi traduceri ale cărţilor populare şi de înţelepciune, care cuprind romane, poveşti, basme, aforisme, fabule, provenite din lumea grecească şi orientală în Europa, începând cu secolul al IX-lea. Cele mai cunoscute în spaţiul românesc sunt „Alexandria" (o istorie fabuloasă a lui Alexandru cel Mare), „Fiziologul", „Esopia", „Varlaam şi Ioasaf", „Floarea darurilor" etc.

Scrisul în limba română, în texte laice, cu aspecte din viaţa obişnuită, este întâlnit într-un prim document de mare însemnătate din anul 1521, „Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung", adresată judelui Braşovului, Hans Benkner, pe care câmpulungeanul îl informează „za lucrul turcilor", care „se-au dus în sus pre Dunăre" şi se pregătesc să treacă „pren Ţeara Românească". După această dată, textele româneşti, în scrisori particulare sau în acte de proprietate, se înmulţesc.

Perioada de maximă înflorire a culturii medievale româneşti cuprinde secolul al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. Istoriografia îi are ca reprezentanţi de seamă pe Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, cronicari moldoveni, în timp ce Mihail Moxa, stolnicul Constantin Cantacuzino, Radu Greceanu, Radu Popescu sunt remarcaţi în Ţara Românească. Un mare scriitor umanist este Dimitrie Cantemir, primul enciclopedist român care se impune pe plan european prin scrierile sale, la 11 iunie 1714 fiind ales membru al Academiei din Berlin.

Epoca veche a limbii române durează, cu aproximările fireşti în privinţa fenomenelor lingvistice, între anii 1521 şi 1780, când, odată cu eforturile de argumentare ştiinţifică a latinităţii limbii române depuse de corifeii Şcolii Ardelene, se începe o perioadă de restabilire a legăturilor cu limba de origine, cea latină. De la începutul secolului al XIX-lea şi până în prima jumătate a secolului al XX-lea are loc modernizarea limbii române, printr-un **proces amplu de reromanizare**, perioadă în care se dezvoltă civilizaţia românească modernă şi se formează limbajul ştiinţific şi tehnic, prin împrumuturi masive de cuvinte din limba franceză şi din limbile care preiau termeni latineşti pentru noile noțiuni apărute în cunoașterea umană, adică germană, italiană, iar mai târziu limba engleză. În plan cultural și ideologic apar teoriile care promovează păstrarea „specificului național" sau condamnă „formele fără fond", altele în care primează „autonomia esteticului" și „sincronizarea formelor culturii și a limbii românești cu cele europene și universale".

Unificarea limbii se poate observa prin aplicarea unor norme unitare în toate regiunile țării. Limba română literară de astăzi este o variantă a limbii naționale, iar stilul ei este îngrijit, elaborat și normat prin lucrări științifice cu caracter de obligativitate, cum este „Dicționarul ortografic, ortoepic și morfologic al limbii române", ediția a II-a, elaborat de Academia Română în anul 2005. În limba română se consolidează **stilurile funcționale**, ca expresie lingvistică a dezvoltării cunoașterii umane în diverse domenii: **științific**, **juridico-administrativ**, **publicistic** și **beletristic.**

Particularitățile fiecărui stil funcțional demonstrează că limba română este conservatoare și inovatoare în același timp. În ordine cronologică, primul stil apărut este cel **juridico-administrativ,** cu o terminologie pusă în circulație încă din secolul al XVI-lea, când apar primele texte juridice românești, traduse și prelucrate după colecții de legi romano-bizantine: „Carte românească de învățătură" (1646), pravilă apărută în Moldova, în timpul domniei lui Vasile Lupu, și „Îndreptarea legii" sau „Pravila lui Matei Basarab" (Târgoviște, 1652).

Stilul științific se dezvoltă în special prin opera lui Dimitrie Cantemir, din „Descriptio Moldaviae", consolidându-se în epoca modernă din ultimele două secole. **Stilul beletrisic** are o perioadă incipientă în scrierile vechi istoriografice și religioase, prin diverse portrete literare, dialoguri, relatări, alături de stilul savant, sentențios, popular, paremiologic, și dobândește o mare diversitate artistică odată cu apariția și dezvoltarea literaturii române moderne. **Stilul publicistic** apare în procesul formării presei românești, începând cu prima jumătate a secolului al XIX-lea, când apar cele dintâi publicații: „Curierul românesc", la București, în 1829, sub conducerea lui I. H. Rădulescu, „Albina românească", la Iași, în același an, sub conducerea lui Gh. Asachi, și „Gazeta de Transilvania" (1838), sub conducerea lui Gheorghe Bariț.

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

STILUL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *style*, lat. *stilus*, cu sensul „condei, compoziție". În poetica tradițională însemna modul de exprimare scrisă sau orală, insistându-se, îndeosebi în clasicism, pe câteva trăsături derivate din modul de întrebuințare a elementelor limbii: corectitudine, claritate, inclusiv moduri de selectare și de întrebuințare a limbii, stilul clasic, sublim, mediu, temperat, vulgar. În epoca modernă, stilul se definește prin opoziție cu cel din perioada clasică, prin celebra maximă a lui Buffon: „**le style c'est l'homme même**" („stilul este omul însuși"). Teoria modernă definește stilul ca o trăsătură a individului în sine, ca o expresie a originalității. Stilul își are rădăcinile în modul de manifestare lingvistică a omului modern (F. de Saussure, K. Voessler), având ca atare premisa originalității. Nu există o limbă generală, afirma K. Voessler, ci numai graiuri individuale. Pe acest temei, se înregistrează mai multe moduri de percepere a noțiunii de stil: **stilul ca abatere, stilul ca adaos și stilul ca fenomen de selectare a faptelor de limbă.**

STILUL CA ABATERE de la norma uzuală a limbii reprezintă cea mai veche concepție stilistică, întâlnită încă în „Poetica" lui Aristotel: „Faptul de a fi altfel decât în vorbirea comună are darul să înlăture banalitatea", concepție preluată și dezvoltată de Leo Spitzer, E. Auerbach, D. Alonso, J. Mukarovsky. Critica stilistică, observa Leo Spitzer în 1928, „se întemeiază pe postulatul că fiecărei emoții, mai exact fiecărei abateri de la starea noastră normală îi corespunde, în câmp expresiv, o abatere de la întrebuințarea lingvistică normală; și viceversa, că o abatere de la limbajul uzual e un indiciu al unei stări psihice neobișnuite. O expresie lingvistică particulară este, pe scurt, reflexul și oglinda unei condiții particulare a spiritului.".

STILUL CA ADAOS de conținut afectiv și expresiv la o comunicare a fost susținut de Charles Bally, iar în critica literară românească de Tudor Vianu. În „Arta prozatorilor români" (1941) Vianu separă **expresia tranzitivă**, de comunicare, de **elementul reflexiv**, reprezentând aportul subiectiv la expresia tranzitivă a celui ce scrie sau vorbește. „Stilul este expresia unei individualități", mai precizează Tudor Vianu.

STILUL CA EXERCIȚIU DE ALEGERE A FAPTELOR DE LIMBĂ în funcție de mesaj și de atitudinea auctorială este concepția integratoare a fenomenelor lingvistice complexe care se exercită în constituirea formei expresive a unei opere literare. Stilul devine astfel un fenomen de interferență, elementele fonetice, lexicale, morfologice și sintactice, chiar elementele grafice ale textului, iar în exprimarea orală gestica, mimica, tonalitatea fiind subordonate unui concept integrator, **intenționalitatea comunicării**. Este vorba, deci, de un mod de alcătuire internă a elementelor comunicării, în funcție de intenționalitate, de viziune, de mesaj, de specificitatea acestuia. Stilul este astfel un **proces de selecție** a elementelor lingvistice și **de combinare** a lor, dar implică mai mult decât expresia lingvistică semnificativă, cuprinzând referințe și la instanțele comunicării, integrând într-o relație complexă producătorul mesajului literar și pe receptorul acestuia.

STILURILE FUNCȚIONALE. Stilurile funcționale reprezintă forma pe care o dobândește limba prin întrebuințarea în diversele domenii ale cunoașterii umane. În funcție de acestea, stilurile funcționale ale limbii române se clasifică astfel: **stilul beletristic, stilul științific, stilul publicistic, stilul juridico-administrativ**. Stiluri opuse, ca mijloace de expresie, sunt cel beletristic și cel științific, iar stiluri de interferență sunt cel publicistic și cel juridico-administrativ.

STILUL BELETRISTIC reprezintă forma pe care o dobândește limba, în cazul nostru limba română, în cunoașterea artistică a lumii. Dumitru Irimia, în „Structura stilistică a limbii române contemporane" (1986), observă că „la originea identității sale specifice se află situarea textului la întretăierea a două sisteme: **sistemul limbii** și **sistemul artei**, ceea ce determină dezvoltarea unor mutații fundamentale în conținutul funcțiilor limbii" (s.a.). Este stilul ce denotă cea mai mare complexitate de organizare, atât în conținutul și în specificitatea textelor literare, care pot fi epice, lirice și dramatice, poeme, schițe, nuvele, romane, comedii, memorii, cu diverse titluri și subtitluri, cât și prin variabilitatea expresivă a mijloacelor de realizare artistică. Stilul beletristic este persuasiv, propunându-și atragerea receptorului (a lectorului) în spațiul comunicării, trăsături fundamentale în acest scop fiind sugestivitatea și verosimilul. Cuvintele sunt folosite îndeosebi cu **funcția** lor **conotativă**, având ca scop **crearea imaginii artistice**, prin care se obține sensibilizarea lectorului.

În acest scop, **nivelul fonematic** al limbii se împletește în mod frecvent cu nivelul prozodic, în realizarea accentului, intonației și ritmului și mai ales în crearea figurilor de stil „fonetice", aliterații, repetiții, asonanțe, contraste sonore. Stilul beletristic, aflat mereu, cum spune Dumitru Irimia, „în permanentă stare «conflictuală» între **norma funcțională și norma individuală**" (s.a.), introduce și fonetisme arhaice, regionale și populare, interferente cu cele din limba comună. În același timp se constată absența de regulă a fonetismelor caracteristice altor limbi.

La **nivelul lexical**, stilul beletristic se caracterizează printr-o mare varietate a vocabularului, cu frecvenţă sporită a cuvintelor din fondul principal lexical, la care se adaugă şi arhaisme, regionalisme, argotisme etc. pentru realizarea culorii locale şi a atmosferei mediilor. Se practică o extensiune semantică, prin dezvoltarea sinonimiei, a polisemiei termenilor lexicali, prin „sfărâmarea, prin metaforă, a «graniţelor» semantic-lexicale dintre câmpurile semantice ale vocabularului". În plan morfologic şi flexionar, „specificul stilului beletristic între celelalte stiluri este dat de: – înscrierea flexiunii în sfera amplă a limbii naţionale; – desfăşurarea amplă a flexiunii; – convertirea sensurilor gramaticale în componente ale semnificării." (Dumitru Irimia). Astfel, se remarcă prezenţa vocativului la grupul nominal, a unei sugestive flexiuni verbale, prin folosirea amplă a mărcilor de persoană şi de timp, cu valori stilistice extrem de expresive: prezentul liric, prezentul narativ, prezentul istoric, prezentul etern, imperfectul, timp al determinării şi al eternităţii naturii (în descrierea vieţii naturii, la Sadoveanu, de exemplu), perfectul simplu, ca timp narativ predominant, perfectul compus, „timp al despărţirii" (G. Călinescu), mai-mult-ca-perfectul, prin care se suprapun planurile narative ale trecutului. La nivel sintactic, stilul beletristic este deschis tuturor orientărilor sintactice, stilului direct şi indirect liber, prin folosirea tuturor îmbinărilor sintactice şi a cvasitotalităţii felurilor de subordonate.

STILUL ŞTIINŢIFIC. Prin contrast cu stilul beletristic, **stilul ştiinţific**, „expresie a întrebuinţării limbii în domeniul cunoaşterii ştiinţifice a lumii" (Dumitru Irimia), se bazează pe supunerea elementelor limbii la rigorile ştiinţifice ale comunicării obiective şi universale, în care cuvintele au semnificaţii precise, denotative, închise asocierilor conotative. Stilul ştiinţific se bazează pe descrieri exacte, lapidare, pe raţionamente, pe situarea argumentării între limitele adevărat-fals. La **nivel fonetic**, fonemul funcţionează numai ca imagine acustică, reprezentat printr-un număr mai mare de litere decât în stilul beletristic, *q*, *w*, *y*, prin simbolurile matematice, iar **vocabularul** se caracterizează printr-o concentrare maximă şi printr-un număr foarte mare de neologisme, formate cu multe prefixoide şi sufixoide de origine greacă şi latină, ***hemo-***, ***hidro-***, ***helio-***, ***tele-***, ***auto-***, ***psiho-***, ***electro-*** etc. **În plan morfologic**, se constată marea frecvenţă a substantivelor şi a pronumelor nepersonale, a cazurilor nominativ şi acuzativ, predominând ultimul, vocativul fiind utilizat numai în varianta didactică a stilului ştiinţific. Flexiunea verbală este reprezentată mai ales prin prezentul descriptiv şi atemporal în descrierea fenomenelor şi în enunţarea teoremelor. **Structura sintactică** se remarcă prin dezvoltarea unor structuri enumerative, prin folosirea coordonării conclusive şi a subordonatelor condiţionale în enunţarea unor teoreme şi legi, prin substituirea enunţului textual obişnuit prin formule matematice.

STILUL PUBLICISTIC „apare şi se dezvoltă în condiţiile întemeierii şi dezvoltării presei în limba română, ca expresie a «publicizării», a interpretării pentru public a vieţii social-politice şi cultural-ştiinţifice, naţionale şi internaţionale" (Dumitru Irimia). Mai mult decât în stilurile ilustrate anterior, acesta este un **stil cu destinatar, cu receptor**, pe care încearcă să îl atragă, să îl convingă, în funcţie de el organizându-şi mesajul. Este un stil de interferenţă a celui beletristic cu cel ştiinţific, preluând, la nivelurile sale de exprimare, caracteristici din amândouă. **La nivel fonetic**, stilul publicistic poate înregistra şi ipostaze orale ale folosirii sunetelor, precum şi prelungiri de vocale (*goooo...l*), repetiţii sonore, variaţii de accent, iar în scris folosirea unor combinaţii sonore nespecifice limbii române. **Vocabularul** abundă în termeni din domeniul social-politic, ***diplomaţie***, ***delegaţie***, ***libertate***, ***manifestaţie***, în cuvinte de origine anglo-saxonă de ultimă oră din sfera politicii, ***summit***, ***staff***, ***stand-by***, în termeni de circulaţie internaţională, ***supermarket***, ***team***, ***show***, ***software*** etc. **În planul morfologiei**, predomină substantivele compuse, multe obţinute prin abreviere, iar, ca flexiune nominală, folosirea excesivă a genitivului, „necesitatea exploatării resurselor solului şi subsolului" etc., a dativului prepoziţional, cu prepoziţiile **conform**, **potrivit**, **datorită**, a gradelor de comparaţie la adjective. **În flexiunea verbală**, se remarcă folosirea frecventă a diatezei pasive, „a fost semnat un acord",

„a fost elaborat planul de dezvoltare…"; **la nivel sintactic** ies în evidență construcțiile nominale, structurile eliptice, construcțiile verbale absolute.

STILUL JURIDICO-ADMINISTRATIV este cel mai conservator dintre cele patru stiluri funcționale ale limbii române. El se dezvoltă „ca variantă funcțională a limbii întrebuințată în domeniul relațiilor oficiale dintre cetățean și instituțiile statului" (Dumitru Irimia). **La nivel fonetic**, acest stil iese în evidență prin prescurtări specifice, ***a.c., art., alin., lit.***, iar **în spațiul vocabularului** conservă termeni vechi și elemente populare, ***pricină, împricinați, plângere, făptuitor, înșelăciune***, aflate alături de neologisme specifice: ***instanță, diferend, jurisdicție, petent, pendinte, disjuncție, desesizare*** etc. **Nivelul morfematic** este aglomerat cu mulți termeni obținuți prin conversiune postverbală, ***plângere, propunere, cercetare*** (din infinitiv), ***inculpat, învinuit, condamnat, urmărit, eliberat*** (din participiu), **înscrisul** (din supin), folosirea genitivului și a dativului prepozițional, ***contra inculpatului, conform legii*** etc. **La nivel sintactic**, stilul juridico-administrativ se caracterizează prin sintagme stereotipe, prin tipizarea până la exces a enunțurilor și a textelor, mai ales în actele administrative (procese verbale, cereri, adeverințe) și juridice (acte de vânzare-cumpărare, testamente, sentințe judecătorești). În textele de lege predomină propozițiile condiționale, temporale, finale, concesive, care sunt repere de caracterizare a situațiilor supuse analizei juridice.

STILUL DIRECT, STILUL INDIRECT ȘI STILUL INDIRECT LIBER. Între cei doi poli ai comunicării artistice, specifică **stilului beletristic**, între narator și cititor în cazul prozei, se interferează modurile de reproducere a discursului, disociate de teoria literară în **stil direct, stil indirect** și **stil indirect liber**, în funcție de care se constituie **dialogul** sau **monologul** (monologul naratorului omniscient și monologul interior, ca discurs lăuntric al personajului, convorbire cu sine însuși).

La origine, dialogul este un produs al stilurilor orale, ca variante ale folosirii limbii în comunicarea orală, disociată în **stilul conversației** și în **stilul beletristic**. Stilul conversației se exercită în trei variante: **conversația curentă** (neutră), **conversația oficială** (solemnă) și **conversația familiară**. În sfera literaturii se înscrie **stilul oral beletristic**, specific în primul rând **creației populare**, în basm, baladă, doină, zicătoare, proverb, dar și creațiilor culte, a căror caracteristică dominantă este **oralitatea**, cum este cazul operei lui Ion Creangă. În creațiile populare stilul beletristic se suprapune, în bună măsură, limbajului popular, cum spune Dumitru Irimia, în „Structura stilistică a limbii române contemporane", printr-o „interdependență dintre structura literaturii folclorice și modalitatea orală de constituire și circulație (când are loc recrearea textelor), pe **caracterul specific popular al imaginii, al relațiilor dintre ficțiune și realitate, al participării afective** a creatorului (și **povestitorului**), și al **implicării ascultătorului (destinatarului)** în desfășurarea narațiunii (basm, legendă, snoavă etc.)" (s.a.). Oralitatea stilului este, în aceeași măsură, o caracteristică și a literaturii culte, caracterizată prin folosirea expresiilor idiomatice, a proverbelor și a zicătorilor, prin dizolvarea granițelor dintre ficțiune și realitate, prin implicarea cititorului în desfășurarea acțiunii cu ajutorul unor formule de adresare, prin dativul etic, printr-o gestică și mimică presupusă.

VORBIREA DIRECTĂ (discursul reprodus) se interferează cu **VORBIREA INDIRECTĂ**, luând uneori forma **stilului indirect liber**, în care povestitorul își asumă și rolul personajului, alternând planurile narative și discursul luând forma monologului auctorial omniscient. Prin vorbirea directă, naratorul introduce în spațiul literar un dialog purtat anterior, folosind verbele spunerii: **a zice, a spune, a întreba, a răspunde**, uneori **a striga, a țipa, a murmura, a răcni, a îngâna**. Există și o strategie a spunerii, vocea narativă putând încetini ritmul povestirii, prin repetarea acestor verbe, alteori dinamizând-o, prin suprimarea lor.

În stilul indirect dialogul este reprodus prin transformarea enunțurilor vorbirii directe în propoziții subordonate verbelor zicerii, numite și declarative. Ca tehnică a enunțului, vorbirea directă presupune folosirea dialogului, a semnelor de punctuație de tipul exclamării, semnului de întrebare, a vocativului, vorbirea indirectă introduce vocea naratorului, care se deosebește de vorbirea directă prin folosirea propozițiilor incidente, separate prin virgule de context. Vorbirea directă se desfășoară la persoana întâi, cea indirectă la persoana a treia.

REGISTRELE STILISTICE. Orice act de comunicare, orală sau scrisă are, pe lângă mesajul transmis, și o componentă care transcrie gradul de afectivitate al participării la procesul de comunicare. Din acest punct de vedere, al implicării sau al neimplicării afective a emițătorului, se identifică trei registre stilistice: neutru, familiar și solemn.

REGISTRUL STILISTIC NEUTRU (STANDARD). Constă în obiectivitatea deplină a emițătorului, în neimplicarea sa afectivă, tradusă în text prin mărci ale neutralității: evitarea figurilor de stil, folosirea cuvintelor cu sens propriu, a unui vocabular accesibil, alegerea ordinii obișnuite a cuvintelor în enunț. Este caracteristic stilurilor științific și administrativ, textelor elaborate în sfera de acțiune a acestora: studii și articole științifice, analize literare, compuneri cu caracter oficial: cerere, adeverință, proces-verbal, memoriu de activitate etc.

REGISTRUL STILISTIC FAMILIAR. Se manifestă prin componenta afectivă puternică indusă în text, exprimată prin trăiri interioare intense, folosirea unor cuvinte cu sens figurat, a expresiilor și locuțiunilor, a interjecțiilor, mărci de altfel proprii stilului beletristic.

REGISTRUL STILISTIC SOLEMN. Păstrează o afectivitate puternică, apanaj al stilului beletristic, dar orientează trăirile către registrul grav, al rostirii solemne, oratorice, specifice atitudinii de admirație și sentimentului patriotic.

Registrele stilistice (limbajele) sunt determinate și de folosirea limbii în anumite medii profesionale, culturale, sociale sau regionale, de unde rezultă **limbajul arhaic, regional, neologic, argotic** sau bazat pe **jargon**.

LIMBAJUL ARHAIC. Presupune folosirea cu preponderență a arhaismelor.

Arhaismele sunt cuvinte ieșite din uz din cauza dispariției realităților pe care le denumeau. Rămân totuși în fondul pasiv al limbii, fiind folosite de către scriitori în opere literare cu caracter istoric.

Există arhaisme lexicale, fonetice și gramaticale (morfologice sau sintactice):

- **arhaisme lexicale**; cele mai numeroase: *agă, diac, giubea, hatman, logofăt, pârcălab, postelnic, spătar, stolnic, șleahtă, vornic* etc.;
- **arhaisme fonetice**: *îmbla (= umbla), împle (= umplu) („Călăreții împlu câmpul...",* Mihai Eminescu), *rumpe, samă (= seamă);*
- **arhaisme morfologice**: *fântâne, aripe, ruinuri, șezum, văzum („Acolo șezum și plânsum/ La voroavă de ne strânsum.",* Dosoftei), *palaturi, diamanturi;*
- **arhaisme sintactice**: dativul adnominal („Preot *deșteptării* noastre, *semnelor* vremii profet.", Mihai Eminescu, „Epigonii"); „Gazeta de Transilvania".

Arhaisme sunt conservate până astăzi în locuțiuni: *a da brânci, a da ortul popii, a lua cu arcanul, a lua la rost.*

Pot fi considerate arhaice nu doar cuvintele, ci și unele sensuri ale acestora care au dispărut definitiv din uzul general. Vorbim, în acest sens, de **arhaisme semantice** (cf. Th. Hristea). Ex: *„Sărutare,* umbră veche!" (= salutare); *a tăbărî* (= a-și instala tabăra); *mișel* (= sărman, nenorocit); *mândru* (= înțelept); *nemernic* (= străin, pribeag); *rost* (= gură); *limbă* (= popor) etc.

LIMBAJUL NEOLOGIC. Se caracterizează prin abundența de neologisme, justificată în anumite situații (lucrări de specialitate, conferințe, medii profesionale specifice), nepotrivită însă în contexte sociale obișnuite.

Neologismele sunt cuvinte noi, împrumutate din alte limbi sau create în limba română prin mijloace interne. De peste două secole, în limba noastră au pătruns masiv cuvinte din limbile franceză, italiană, germană, engleză, devenite unele termeni de circulație internațională. S-a produs astfel o puternică relatinizare a limbii române și s-a creat limbajul științific și tehnic românesc în diverse domenii:

- informatică: *soft, maus, computer, directór, folder.*
- matematică: *algebră, aritmetică, binom, catetă, cosinus, diametru, ecuație, fracție, geometrie, ipotenuză, isoscel, pentagon, perimetru, poligon, prismă, sferă, spirală, trapez, volum;*
- fizică și chimie: *acid, atom, azot, bioxid, clor, electricitate, inducție, moleculă, oxigen, solubil, vapori, vibrație;*
- științe ale naturii: *animal, caliciu, cetaceu, crustaceu, erbivor, floră, fosilă, mamifer, patruped, petală, plantă, tubercul;*
- geografie: *arctic, auroră, austral, boreal, busolă, cardinal, cascadă, fluviu, hartă, ocean, orbită, planiglob;*
- medicină: *abces, abdomen, arteră, bronșită, dentist, farmacie, gripă, intestin, otită, simptom, tratament, vaccin;*
- gramatică: *adjectiv, adverb, articol, caz, imperativ, optativ, pronume, substantiv, verb;*

Neologisme sunt și cuvintele nou create în limbă, prin derivare și compunere, de regulă de la cuvinte împrumutate și adaptate în limba română: *a computeriza, a nominaliza, a reliefa, ritmicitate, a radiofica, a regiza, a șofa.*

LIMBAJUL REGIONAL se menține încă în diversele regiuni ale țării, în ciuda efectelor unificatoare ale mass-mediei.

Regionalismele sunt cuvinte folosite numai în anumite regiuni:

- Moldova: *barabulă* (= cartof), *bojdeucă, ciubotă* (= cizmă), *colb* (= praf), *curechi* (= varză), *dugheană, dulamă, harbuz* (= pepene verde), *zămos* (= pepene galben), *păpușoi* (= porumb), *posmagi, zăplaz* (bine cunoscute din scrierile lui Ion Creangă), hojma (= mereu);
- Muntenia: *dadă, năvleg, pogon, teci;*
- Ardeal: *bolund, cătană* (= soldat), *cucuruz, făgădău* (= han), *papistaș, palincă, sămădău;*
- Banat: *frunce, farbă* (= vopsea);
- Maramureș: *clop, horincă;*
- Oltenia: *muică, țol, lubeniță* (= pepene verde).

LIMBAJUL DE JARGON este încă prezent în peisajul lingvistic actual.

Jargonul este un limbaj specific anumitor categorii sociale, suspuse sau cu pretenții intelectuale, folosit de multe ori pentru a impresiona, pentru a-și arăta superioritatea. A fost satirizat în piese de teatru în secolul al XIX-lea, în „Franțuzitele" (1833), de Constantin Faca, ciclul „Chirițelor", de Vasile Alecsandri, „Trei crai de la răsărit", de Bogdan Petriceicu Hasdeu, sau în piesele lui Caragiale. Se foloseau, în limbajul vremii, cuvinte ca *mon cher, demuazelă, columbelă, au revoir, parol.*

În secolul XX, prin anii șaizeci s-au folosit italienisme, *ciao, arrivederci, buon giorno,* iar în ultima vreme abundă cuvinte din limba engleză: *yes, good-bye, business, shop, manager, marketing, bluf(f)* (= mistificare, cacialma), *summit, job, jogging.*

LIMBAJUL ARGOTIC

Argoul este un limbaj încifrat al unor grupuri restrânse, de obicei periferice; de regulă cei care îl folosesc au intenția de a nu fi înțeleși de vorbitori din afara grupului. Este utilizat și de tineri, cu intenția de a epata. Cuprinde termeni cu o anume expresivitate: *pârnaie, șuriu, șmenari, cameră de luat vederi* („ochi"), *felinar* („ochi"), *mansardă* („cap"), *a băga la ghiozdan* („a mânca"), *a deregla sistemul color* („a da la ochi"), *droagă, hârb, jaf* („automobil"), *beton, super, nașpa, cul.* Argotice sunt și trunchierile de cuvinte, *mate, profa, diriga, bacul.* Folosirea termenilor argotici traduce, de multe ori, și o anume sărăcie de limbaj, o stereotipie de idei și de reacții, remarcată mai ales la tineri fără un orizont cultural format.

EXERCIȚII APLICATIVE

Subiecte de tip I pentru proba orală de bacalaureat (sesiunea 2003)

„Art. 17. (1) Ministerul Învățământului, inspectoratele școlare și autoritățile administrației publice locale asigură condițiile necesare pentru ca elevii să frecventeze cursurile primare și gimnaziale, de regulă, în localitățile în care aceștia domiciliază.

(2) În situații justificate, elevilor din învățământul primar și gimnazial, școlarizați într-o altă localitate, li se asigură, după caz, servicii de transport, masă și internat, cu sprijinul Ministerului Învățământului, al autorităților administrației publice locale, al agenților economici, al comunității locale, al societăților de binefacere, al persoanelor juridice sau fizice." („Legea învățământului").

a) Precizează elementele situației de comunicare din textul dat (emițător, receptor, mesaj).

b) Prezintă două particularități ale stilului administrativ din fragmentul citat.

c) Exprimă-ți opinia despre scopul mesajului transmis prin textul citat.

a) Textul transcrie o situație tipică de **comunicare verbală scrisă**, reprezentând un fragment din „Legea învățământului", act normativ cu adresabilitate largă, cunoașterea legilor fiind o obligație a tuturor cetățenilor. De aceea, legile și actele normative se publică în „Monitorul Oficial" al României.

În acest text, **emițătorul** este Parlamentul României, iar în calitate de **receptor** se înscriu instituțiile administrative răspunzătoare de aplicarea prevederilor legii (Ministerul Educației, Cercetării și Tineretului, inspectoratele școlare, unitățile de învățământ, alte instituții centrale și locale conexe sau colaboratoare, factorii educaționali din societate), precum și elevii participanți la procesul de învățământ și familiile acestora.

Mesajul se referă la asigurarea condițiilor de frecventare a cursurilor de către elevii cursurilor primare și gimnaziale, reglementată în două alineate ale articolului 17 din lege. Primul alineat precizează că elevii urmează cursurile primare și gimnaziale de regulă în localitățile de domiciliu. Excepțiile, pentru cazuri justificate, prevăzute în al doilea alineat, se referă la frecventarea cursurilor în altă localitate decât aceea de domiciliu, situație în care se acordă, după caz, facilități: „servicii de transport, masă și internat, cu sprijinul Ministerului Învățământului, al autorităților administrației publice locale, al agenților economici, al comunității locale, al societăților de binefacere, al persoanelor juridice sau fizice."

b) Stilul juridico-administrativ este cel mai bine reprezentat, fără îndoială, într-un text de lege. Caracterul riguros al redactării, bazat pe calitățile principale ale stilului, **claritate, proprietate, precizie, concizie, corectitudine**, rezultate din **termenii** întrebuințați, asigură înțelegerea exactă a prevederilor legale, lipsa de echivoc în interpretare, un grad sporit de accesibilitate pentru cetățeni cu diferite grade de instrucție și de cultură. Cuvintele sunt folosite cu sens denotativ, fiind alese din sfera neologismelor folosite curent: *agenți economici, societăți de binefacere, persoane juridice, fizice* etc.

Din punct de vedere **morfologic**, predomină substantivele în nominativ şi acuzativ, iar verbele sunt întrebuinţate la timpul prezent, relevând caracterul de permanenţă al acţiunilor. **Sintactic**, enunţurile au de regulă puţine subordonate, în primul alineat o propoziţie finală, care justifică scopul prevederii respective, şi o atributivă, care identifică localitatea în care studiază elevii din învăţământul primar şi gimnazial. Al doilea enunţ este numai o propoziţie dezvoltată, conţinând, ca **aspect stilistic**, enumerarea facilităţilor acordate elevilor şi a instituţiilor abilitate să facă acest lucru.

c) Mesajul are un scop bine definit: reglementarea modalităţii de frecventare de către elevi a cursurilor primare şi gimnaziale în localitatea de domiciliu şi mai ales a excepţiilor datorate de situaţii bine justificate, pentru care se prevăd facilităţi şi servicii speciale, ce intră în obligaţia mai multor instituţii ale statului.

„Dragă Relu,

Am aici poemele lui Blaga şi antologia lui de poezii populare. [...] Zilele trecute am recitit «Luceafărul». Nu are pereche în toată literatura franceză (destul de săracă, de altminteri). Micile poeme pe care mi le-ai trimis sunt foarte frumoase. Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică! Din păcate, e intraductibilă. Tradus, Eminescu devine aproape caraghios, oricum, teribil de minor şi învechit. Literatura noastră este şi va rămâne complet necunoscută în străinătate, fiindcă nu avem prozatori mari.

Ţi-am trimis acum două săptămâni nişte cărţi.

Cu drag, Luţ"

(Emil Cioran, „Scrisori către cei de-acasă")

a) Precizează registrul stilistic în care a fost redactată scrisoarea lui Emil Cioran, motivându-ţi afirmaţia.

b) Ilustrează, folosind ca suport textul reprodus mai sus, două dintre următoarele calităţi ale stilului: claritate, cursivitate, eufonie, proprietate, precizie, oralitate.

c) Exprimă-ţi opinia despre afirmaţiile din scrisoare ale lui Emil Cioran.

a) Scrisoarea este redactată în registrul stilistic familiar, îndeplinind condiţiile de bază ale acestuia: formule de adresare şi de încheiere cu rol afectiv, folosindu-se pentru destinatar şi pentru expeditor diminutivele numelor, Relu şi Luţ; folosirea persoanelor I şi a II-a, care angajează în comunicare adresarea directă; formule ale stilului oral, cu mărci ale fixării în timp şi în spaţiu a evenimentelor relatate: „aici", „zilele trecute", „acum două săptămâni". Stilul epistolar exprimă tendinţa de împărtăşire a trăirilor proprii faţă de persoane apropiate, prezentând o viziune personalizată şi colorată afectiv asupra lumii.

b) Autorul scrisorii, Emil Cioran, respectă condiţiile generale ale stilului: claritate, cursivitate, proprietate, precizie, corectitudine. Deşi prezintă mărci ale subiectivităţii, care pot întrerupe fluenţa comunicării, textul are cursivitate, îmbinând observaţii de ordin personal cu aprecieri asupra felului în care este receptată poezia română în literatura franceză. Oralitatea stilului decurge din transcrierea comunicării orale obişnuite, scrisoarea fiind adresată „către cei de-acasă", de unde a rezultat un text mai puţin elaborat, în care se păstrează exclamaţii („Ce limbă avem! Nu cunosc alta mai poetică!"), formule ale regretului („din păcate"), prin care scriitorul dă fluenţă şi caracter dinamic întregii scrisori, putând în acelaşi timp să comunice fără echivoc câteva aprecieri asupra poeziei lui Eminescu şi Lucian Blaga şi regretul că limba română nu are circulaţie mondială, pentru a impune mai uşor marile sale valori literare.

c) Tema principală abordată de Emil Cioran în scrisoare este mai veche. G. Călinescu făcea observaţia că nuvela „Alexandru Lăpuşneanul" a lui Costache Negruzzi „ar fi devenit o scriere celebră ca «Hamlet», dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale". Tradus în limba franceză, Eminescu i se pare lui Emil Cioran „aproape caraghios, oricum, teribil de minor şi învechit", părere subiectivă, infirmată ulterior de excelente traduceri din opera poetului. Dincolo de problema traductibilităţii, care niciodată nu poate transpune în altă limbă subtilităţile poetice ale celei de origine, Eminescu poate fi considerat un poet european, care valorifică în chip original marile teme ale romantismului, depăşind chiar, ca viziune poetică, capodopere consacrate ale acestuia (viziunea cosmogonică din „Scrisoarea I", poezia zborului cosmic din „Luceafărul" etc.).

Manualele ALL, ART 1, CORINT 2,
CORINT 3, HUMANITAS, NICULESCU

SCRISOAREA LUI NEACŞU DIN CÂMPULUNG

Cel mai vechi text scris păstrat în limba română este „Scrisoarea lui Neacşu din Câmpulung", redactată probabil, după unele cercetări, în zilele de 29-30 iunie 1521 şi trimisă lui Johannes Benkner, judele sas al Braşovului. Scrisoarea a fost descoperită în arhivele din Braşov şi publicată de N. Iorga în anul 1909, în „Istoria Imperiului Otoman" („Geschichte des Osmanlischen Reiches"), tipărită în limba germană la Gotha. Autorul scrisorii, Neacşu, era un negustor din Câmpulung-Muscel, care făcea parte dintr-o vastă reţea comercială, cu întindere din sudul Dunării până la Viena, incluzând ca importante centre comerciale şi Braşovul şi Sibiul. În mod firesc, pentru circulaţia în siguranţă a mărfurilor, marii negustori deţineau şi informaţii extrem de utile, inclusiv de natură politică, pe care le transmiteau cu promptitudine partenerilor de afaceri.

Textul scrisorii se referă la mişcările turcilor din vara anului 1521, când aceştia, sub comanda lui Soliman al II-lea, ieşiseră din Sofia şi se îndreptau cu corăbiile pe Dunăre către Ungaria. Autorul oferă garanţii pentru veridicitatea informaţiilor, prin citarea unui martor ocular de la Nicopole, dând în acelaşi timp detalii privind recrutarea a „câte 50 de omin să fie în ajutor în corabii" şi a unor meşteri din Ţarigrad, care să-i ajute să treacă „la locul cela strimtul" (de la Porţile de Fier). În scrisoare, Neacşu din Câmpulung mai relatează un fapt îngrijorător, care vizează direct Ţara Românească şi vecinătăţile ei, inclusiv Braşovul, acela că Mehmet-beg, sângaciul Nicopolei, a primit „slobozenie" de la sultan de a trece prin ţară, ceea ce îl îngrijorează şi pe domnitorul Neagoe Basarab. În finalul scrisorii, autorul îl conjură pe Hans Benkner să păstreze secretul relatărilor: „aceaste cuvinte să ţii domniiata la tine, să nu ştie umin mulţi şi domniele vostre să vă păziţi cum ştiţi mai bine.".

Scrisoarea prezintă convenţiile structurale ale acestui text funcţional, cu particularităţile impuse de perioada trecerii de la scrierea în limba slavonă la aceea în limba română. Astfel, formula de adresare, extrem de ceremonioasă, consacrată pentru stilul protocolar, este scrisă în limba slavonă: „† M(u)drom(u) i plemenitomu i čistitomu i bogo(m) darovannomu župa(n) Hanăş Begner ot Braşov mno(g) z(d)ravie o(t) Neaşcul o(t) Dlăgopole" („Înţeleptului şi nobilului şi cinstitului şi de Dumnezeu dăruitului jupan Haneş Begner din Braşov, multă sănătate de la Neacşu din Câmpulung."), ca şi formula finală, cu sensul „Şi Dumnezeu să te bucure, amin". Textul propriu-zis aparţine însă limbii române, în care predomină cuvintele de origine latină, păstrându-se numai câteva cuvinte din slavonă, locuțiunea adverbială „i pa(k)" („şi iarăşi, de asemenea"), ca expresie a insistenței asupra importanței ştirilor transmise, şi prepozițiile „ot" („din") şi „za" („despre, pentru").

Fluența limbii române din acest text este surprinzătoare pentru începutul secolului al XVI-lea, vocabularul şi aspectul fonetic fiind apropiate de limba română modernă, iar structura morfologică şi sintactică permite transmiterea unui mesaj clar şi coerent, într-un stil care depăşeşte convențiile protocolare ale formulelor din limba slavonă şi accentuează utilitatea şi importanța informațiilor transmise.

Toate manualele

LATINITATE ŞI DACISM

Pe temeiul demersului de afirmare a identității etnice şi al disputelor privitoare la originea poporului român şi a limbii române, se dezvoltă cu timpul două concepte şi două curente de idei, latinitatea şi dacismul, care pun în relație cele două componente fundamentale ale mitului fondator, ale etnogenezei românilor. Acestea s-au aflat de puține ori în echilibru, înregistrând de cele mai multe ori, în funcție de interese politice, economice, culturale, psihologice, deplasări de accente de la un termen la altul.

Ideea latinității, concept imperativ de afirmare a identității etnice îndeosebi în Transilvania, dar receptat şi ca o firească necesitate de cunoaştere a originilor, de legitimare a unui popor în fața istoriei, a avut un timp îndelungat de cristalizare şi de consolidare, începând cu marii cronicari şi cărturari din secolele al XVI-lea – al XVIII-lea şi atingând un punct de apogeu (şi de exagerări) în epoca Şcolii Ardelene. Reprezentanții acesteia au susținut ideea originii exclusiv romanice a poporului român şi a limbii române, cu urmări în tendințele de purificare a limbii de elementele nelatine, perpetuate până către sfârşitul secolului al XIX-lea.

Afirmarea fondului autohton al etnogenezei româneşti reprezintă, în perioada romantismului şi a constituirii conceptului istoric de națiune, un curent de reacție şi de echilibrare a raportului dintre cei doi piloni pe care se întemeiază mitul fondator, un proces de reabilitare, pe cale ştiințifică, poetică sau mitologică, a substratului dacic. Este, în acelaşi timp, şi un demers polemic împotriva exagerărilor savanților Şcolii Ardelene şi ale purismului latinist, care îndepărtau cercetarea ştiințifică de adevărul istoric şi de practica firească a limbii române. Încă din anul 1860, în studiul „Perit-au dacii?", publicat în „Foița de istorie şi literatură", Bogdan Petriceicu Hasdeu argumenta că poporul român „s-a format din câteva eleminte, din cari nici unul n-a fost predominator", idee reluată în „Istoria critică a românilor" (1873) şi în introducerea la volumul al treilea din „Etymologicum Magnum Romaniae" (1886-1898). Ion C. Brătianu susținuse şi el, în „Studii istorice asupra originilor naționalității noastre" (ziarul „Românul", 1857), că la originea poporului român se află trei componente: tracă, celtă şi romană. În secolul XX, afirmarea elementului autohton devine o adevărată mişcare ideologică, dacismul, care antrenează istorici, filologi, filozofi ai culturii şi ai religiei, sociologi, folclorişti. Lucian Blaga publică „Revolta fondului nostru nelatin" (1921), Vasile Pârvan scrie monumentala lucrare istorică „Getica" (1926), Mircea Eliade dă la iveală „De la Zalmoxis la Genghis-Han" (1970), Iosif Constantin Drăgan absolutizează o singură dimensiune etnică în „Noi, tracii" (1976). În perioada interbelică şi după aceea, afirmarea elementului autohton în etnogeneză devine dacomanie sau tracomanie, alimentând uneori mişcările politice extremiste de dreapta sau naționalist-comuniste.

Paralel cu argumentarea de natură ştiinţifică sau în absenţa documentelor istorice, etnogeneza română dobândeşte, în plan literar, aspecte poetice şi mitologice, devenind sursă de inspiraţie pentru numeroşi scriitori. Constituirea **mitului fondator** a atras, mai ales în perioada romantică, prin sentimentul de mândrie naţională dat de o origine fabuloasă, care asociază două mari popoare ale Antichităţii, încercând să ofere poporului român o mitologie a devenirii sale comparabilă cu marile mitologii ale lumii. Originea latină transmite românilor prestigiul istoric al Imperiului Roman şi ideea apartenenţei la marea familie a limbilor romanice, cât şi calităţi ale spiritului latin, seninătate, claritate, vocaţia construcţiei, gândire logică. Originea geto-dacă fascinează îndeosebi spiritele romantice prin ideea sacrificiului eroic, prin misterele originilor, neelucidate documentar, prin stabilitate şi arhaitate. „Orice comunitate, afirmă Lucian Boia („Istorie şi mit în conştiinţa românească", 2000), de la trib până la naţiunea modernă, se legitimează prin recursul la origini. În toate timpurile şi în toate culturile, acestea sunt puternic valorizate şi fără încetare rememorate şi comemorate. Nimic nu este mai actual, mai ideologizat decât un început. Miturile fondatoare condensează conştiinţa însăşi a comunităţii."

Între primii poeţi români, Gheorghe Asachi dedică poeme Cetăţii Eterne („La Italia") şi etnogenezei dacoromane, balada „Dochia şi Traian" iniţiind unul din cele patru mituri fundamentale menţionate de G. Călinescu. În poemul în proză „Cântarea României", Alecu Russo evocă, în note esoterice şi alegorice, un tărâm de o frumuseţe paradiziacă, supus unor mari vicisitudini ale istoriei. Vasile Alecsandri este încununat, la 19 mai 1878, cu marele premiu al concursului de la Montpellier, pentru poezia „Cântecul gintei latine".

Pentru Mihai Eminescu, etnogeneza se situează în seria fenomenelor primordiale ilustrate în universul său poetic: cosmogonia şi sociogeneza, creaţia lumii şi creaţia omului, a societăţii umane. „Scrisoarea I" şi „Rugăciunea unui dac", de o parte, „Memento mori", de cealaltă, ilustrează, în viziune romantică de cea mai pură vibraţie, cele două mari coloane tematice ale imensului edificiu poetic eminescian. Numeroase alte poezii completează tematic şi imagistic implicaţiile de nuanţă ale temporalităţii asupra destinului uman cuprins între aceste coordonate existenţiale.

În curgerea heracliteană a vremii, pe motivul *panta rhei*, cu rezonanţă umană atât asupra eului individual, cât şi a celui colectiv, se alcătuieşte timpul istoric, care îşi poate găsi, în entropia lui devastatoare, un punct de oprire, de regenerare. Eminescu îl identifică în lumea mitică a Daciei preistorice, pe care îşi întemeiază mitosul naţional. Dacia este, în poezia lui Eminescu, imaginea ideală a statului arhaic, generator de sacralitate. Însăşi natura ei, fixată în simboluri eterne ale cadrului terestru şi cosmic exprimând vârsta mitică a marilor întemeieri, se constituie în imaginea unui paradis terestru: spaţiul este ondulat într-o perspectivă infinită („Munţi se naltă, văi coboară"), un tărâm străbătut de „fluviul cântării", având contingenţă cosmică printr-un *axis mundi*, muntele vrăjit care marchează centrul sacru al universului. „Trăind vârsta mitului, spune Ioana Em. Petrescu, Dacia nu poartă în sine germenii distrugerii şi moartea ei nu poate veni decât dinafară, adusă de civilizaţia «istorică» triumfătoare.". **Mitul Daciei** este cea mai frumoasă reprezentare metaforică a istoriei naţionale, în care întregul peisaj se converteşte în motive şi simboluri ale permanenţei.

Cucerirea romană marchează, în acest spaţiu paradiziac, declanşarea entropiei temporale, începutul destrămării unei alcătuiri perfecte. Domul carpatin, această patrie mitică ideală, formată din codri şi din stânci protectoare, ţara legendară a lui Decebal, este supus distrugerii. Zeii Daciei se retrag în ocean, codrul-cetate se cufundă în muţenie, înfruntând aprigele veacuri viitoare. Dar Eminescu are, în plus, viziunea marii distrugeri uranice, a Universului. Domul uranic, „unde secolii se torc“, este cuprins, în finalul marii „Diorame“, de flăcări, iar „timpul mort şi-întinde membrii şi devine veşnicie“.

Motivul codrului, dom natural încărcat cu puternice conotaţii istorice, se închide, în faţa cuceririi romane, în somnie şi în mit, ca într-o vrajă. Codrul devine o cetate vegetală misterioasă, cu bolţi de ramuri şi stâlpi din trunchiuri groase, înfruntând veacurile viitoare, aşteptând un nou erou, care, la sunetul de corn, să înfrângă vraja şi să o ridice din nou la luptă, moment prezentat în „Muşatin şi codrul“: „Căci să ştii, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate,/ Dar vrăjit eu sunt demult,/ Până când o să ascult/ Răsunând din deal în deal/ Cornul mândru triumfal/ Al craiului Decebal./ Atunci trunchii-mi s-or desface/ Şi-n palate s-or preface,/ Vei vedea ieşind din ele/ Mii copile tinerele/ Şi din brazii cât de mici/ Vei vedea ieşind voinici,/ Căci la sunetul de corn/ Toate-n viaţă se întorn.“.

Cu **motivul eroului** mesianic începe vârsta eroică a istoriei, ilustrată în ciclul dramatic al Muşatinilor şi în „Scrisoarea III“. Mircea şi Ştefan sunt domnii legendari, „întemeietori de ţară, dătători de legi şi datini“, cu un profund sentiment patriotic, **motivul patriei** fiind întemeiat pe o arhaitate adânc înrădăcinată în istorie. Mircea are sentimentul patriei, „conştiinţa apartenenţei la pământul dacic şi, prin această apartenenţă, conştiinţa integrării în ordinea cosmică“ (Ioana Em. Petrescu). Translaţia în prezent înregistrează, prin antiteză, în partea a doua a „Scrisorii III“, degradarea timpului mitic şi a celui eroic, pierderea sentimentului patriei, substituit „printr-un joc de «măşti», în care sentimentul pierdut e mimat şi parodiat prin mimare“.

Manualele CORINT 2,
HUMANITAS, SIGMA

GRIGORE URECHE

LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI
PREDOSLOVIIA DESCĂLICĂRII A ŢĂRII MOLDOVEI DINCEPUTUL EI

La începutul cronicii sale, în „**Prédosloviia descălicării a ţării Moldovei dinceputul ei. Carea ieste însemnată de Uréche vornicul din létopiseţul cel latinescu izvodită**“, Grigore Ureche face câteva consideraţii asupra denumirii Ţării Moldovei, în comparaţie cu alte denumiri posibile, Sciţia şi Vlahia, pe care de altfel le respinge din capul locului: „Vor unii Moldovei să-i zică că au chiemat-o Sţitia, sau Schithia, pre limba slovenească. Ce Sţitia coprinde loc mult, nu numai al nostru, ce închide şi Ardealul şi Ţara Muntenească şi câmpii preste Nistru, de coprinde o parte mare şi de Ţara Leşască.“. Cel de al doilea nume, Flachia, provenit, după părerea lui Ureche, de la numele „hatmanului râmlenescu“ Flacus, care a venit prin aceste locuri (din Flachia obţinându-se Vlahia, mai apoi Valahia), este respins pe motivul unei pretinse tendinţe de dominaţie a Ţării Munteneşti asupra Moldovei (perpetuată până în zilele noastre), „că ei nu vor să disparţă, să facă doao ţări, ci scriu că au fostu tot un loc şi o ţară şi noi aflăm că Moldova s-au discălicat mai pe urmă, iar munténii mai dintâi, măcară că s-au tras de la un izvod“. Se află în aceste rânduri contradicţia fundamentală a cronicarului moldovean, care afirmă cu tărie rădăcina comună a celor două ţări, dacoromană, dar speculează separarea lor cu argumente mai puţin întemeiate, că ele s-au „discălicat“ în vremuri diferite, „munténii întâi, moldovénii mai pre urmă". Aici Grigore Ureche, de regulă adept al adevărului istoric probat cu documente, introduce, ca argument, legenda întemeierii, a descălecatului din păstorii „de la Ardeal, ce să chiiamă Maramoroş", care au gonit bourul până la un loc numit Buorénii, unde, obosit, l-au ucis şi apoi au întemeiat satul Boureni, iar de aici „hierul ţării sau pecétea cap de buor să însemnează". Căţeaua care a gonit bourul, Molda, „au crăpat" şi ea, iar apa unde a murit a luat numele de Moldova, extins apoi asupra întregii ţări nou întemeiate.

Cu toată această pledoarie pentru separarea celor două ţări, dominantă în tot Evul Mediu românesc din motive politice şi economice, Grigore Ureche afirmă cu putere, în cuprinsul „Letopiseţului Ţării Moldovei", romanitatea poporului român şi a limbii române: „Rumânii, câţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc suntu cu moldovénii şi toţi de la Râm să trag.". De aceea, latinitatea limbii este fără tăgadă, dar, fiind ţara neaşezată, limba română este alcătuită „din multe limbi... şi ne ieste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prinprejur, măcară că de la Râm ne tragem, şi cu ale lor cuvinte ni-s amestecate. Cum spune şi la prédosloviia létopiseţului celui moldovenescu de toate pre rându: ce fiindu ţara mai de apoi ca la o slobozie, de prinprejur venindu şi discălicându, din limbile lor s-au amestecat a noastră: de la râmléni, – céle ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zicu galena, muieria, mulier, făméia, femina, părinte, pater, al nostru, noster şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintile le-am înţeleage. Aşijderea şi de la frânci, noi zicem cal, ei zic caval, de la greci straste, ei zic stafas, de la leşi prag, ei zic prog, de la turci, m-am căsătorit, de la sârbi cracatiţă şi altile multe ca acéstea din toate limbile, carile nu le putem să le însemnăm toate."

Fenomenul natural al formării limbii române este perceput de Grigore Ureche în strânsă legătură cu evenimentele istorice, şi în domeniul limbii impunându-se voinţa celui mai tare („toată direptatea au lăsat pre acel mai mare, ca să o judece şi ce i-au părut lui, ori bine, ori rău, acéia au fost lége"), voinţă topită apoi în aceea divină: „Deci cumu-i voia domnului...".

Manualele CORINT 2, HUMANITAS

MIRON COSTIN

LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI PREDOSLOVIA - DE NEAMUL MOLDOVENILOR ŞI DIN CE ŢARĂ AU IEŞIT STRĂMOŞII LOR

În „Letopiseţul Ţărâi Moldovei de la Aaron-Vodă încoace", Miron Costin înfăţişează evenimente din istoria Moldovei cuprinse între anii 1595 şi 1661, dar încă din „predoslovia" acestuia îşi manifesta regretul de a nu putea să-şi înceapă lucrarea de la cel dintâi „descălecat", de la cucerirea Daciei de către romani: „Fost-au în gândul mieu, iubite cititoriule, să fac létopiseţul Ţărâi noastre, Moldovei, din decălecatul ei cel dintâi, carele au fostŭ de Troian împăratul, şi urzisăm şi începătura létopiseţului. Ce sosiră asupra noastră cumplite aceste vrémi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji şi suspinuri.".

„De neamul moldovenilor", scrisă în ultimii ani ai vieţii, vine să împlinească acest vechi deziderat, relevând, în chip sintetic, în „Predoslovie", concepţia despre istorie a cronicarului, atât despre adevărul istoric, cât şi despre responsabilitatea celui care „dă seamă" despre ale sale, câte scrie.

Ideea fundamentală, pe care o exprimă ca adevăr istoric de necontestat, este aceea a originii latine a poporului român şi a limbii române. Miron Costin este primul umanist autohton care încearcă să traseze coordonatele universal valabile ale existenţei poporului român între celelalte popoare europene. Au fost, desigur, înaintea lui, şi alţi cronicari şi cărturari preocupaţi de originea şi de trecutul mai îndepărtat al poporului român, fără a da însă acestei idei o intenţionalitate expresă şi o tratare unitară. Mai întâi Nicolaus Olahus şi apoi Grigore Ureche susţin, după Aeneas Sylvius Piccolomini, că numele de **Valahia** (şi implicit de **valahi** sau **vlahi**) vine de la generalul roman Flaccus (corupt, succesiv, în **Flaccia**, **Flachia**, **Vlahia**), pe care însă cronicarul moldovean nu îl acceptă şi pentru Moldova.

Demersul istoric al lui Miron Costin se vrea însă complet, la nivelul posibilităţilor de documentare de atunci, argumentativ, onest, responsabil, polemic, fiecare dintre aceste idei directoare fiind reprezentată mai întâi în „Predoslovie", apoi în însuşi conţinutul lucrării. Există un plan **in nuce** încă de la început, din fluenţa frazei putând fi segmentat astfel: „felul neamului, din ce izvor şi seminţie sântŭ lăcuitorii ţărâi noastre"; „de unde sântŭ veniţi strămoşii lorŭ pre acéste locuri"; „supt ce nume au fostŭ întâi la discălecatul lor"; „de cândŭ s-au osebit şi au luat numele cest de acum, moldovan şi muntean"; „ce limbă ţin şi păn-acum"; „în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei păn-unde au fostŭ întâi". Cronicarul este conştient de dificultatea unei astfel de întreprinderi, de „osteneala aceasta", de care „se sparie gândul", fiindcă de la primul descălecat au trecut „atâta véci", „câteva sute de ani peste mie", şi se poate naşte întrebarea cum, după atât timp, „să vorŭ putea şti poveştile adevărate". Pentru a preveni o eventuală suspiciune asupra veridicităţii faptelor, erodate de patina timpului, Miron Costin aduce exemple celebre din istoria universală a cărţii: „marile Moisi" a scris după 2400 de ani „létopiseţul de zidirea lumii", având ca „dascal" pe însuşi Dumnezeu, Homer a compus după 250 de ani „răsipa Troadii" şi „războaiele lui Ahileus", Plutarh a consemnat după 400 de ani viaţa şi faptele lui Alexandru Macedon, Titus Livius a întocmit „Ab Urbe condita" după 700 de ani de la întemeierea Romei. Simpla menţionare, în „Predoslovie", a acestor exemple relevă întinsul câmp informativ, de esenţă umanistă, în care cronicarul moldovean îşi înscrie documentarea. Nutrit la cultura umanistă occidentală a timpului său, sub influenţa Renaşterii, Miron Costin aduce argumente desprinse din valorile culturii şi literaturii antice, mai mult, vorbeşte, pentru prima oară, de **o antichitate proprie**, indisociabilă de a celorlalte popoare europene, pe care încearcă să o înscrie în universalitate. De aceea, el condamnă cu vehemenţă tendinţele de abatere de la adevărul ştiinţific, de falsificare a istoriei, în primul rând combate „basnele" unor interpolatori autohtoni ai cronicii lui Grigore Ureche – Simion Dascălul şi Misail Călugărul – care „nu létopiseţe, ce ocări sântŭ", precum şi pe ale unor istorici străini, „zavistnici" şi „neprieteni", de pildă Aeneas Sylvius, despre care crede totuşi că nu greşeşte prea mult când stabileşte etimologia numelui de vlah din „Fleac, hatmanul Râmului", dar mai ales istoricul Szamosközy István (Costin îl consideră polon, numindu-l Iane Zamovschii), care contestă originea latină a românilor, căci „orbŭ năvăléşte, zicândŭ că nu sântŭ moldovénii, nici munténii din râmléni, ci, trecândŭ pre aicea, pre acéste locuri, Traianŭ-împăratul şi lăsândŭ slujitori de pază, au apucat o samă de dachi limba râmlenească.". Cum se observă, în ambiţia de a face o descriere cât mai adecvată a realităţii, verbul lui Miron Costin adoptă şi un **ton sarcastic, pamfletar**, necruţător uneori cu istoricii răuvoitori faţă de poporul român.

În întregul ei, „Predoslovia" conţine **idei umaniste** uşor identificabile, ca o expresie a contextului cultural, filozofic şi politic în care s-a format şi a trăit cronicarul moldovean. Necesitatea căutării şi afirmării identităţii naţionale l-a determinat să argumenteze **originea latină a poporului şi a limbii române**. Gândul că ar putea rămâne necunoscute rădăcinile istorice ale românilor izvorăşte dintr-un **profund patriotism**, numit, în chip plastic, „dragostea ţărâi", de care este animat în toate scrierile sale. **Caracterul educativ** al acestei lucrări reiese din faptul că Miron Costin scrie pentru vremuri mai bune, pentru „mai slobode veacuri", când „cetitul cărţilor a face iscusită zăbavă", şi îndeosebi pentru a învăţa din greşelile trecutului, căci putem din „acele trecute vremi să pricepem cele viitoare." „Predoslovia" cuprinde şi note de **meditaţie filozofică şi religioasă** asupra destinului uman, individual şi colectiv, îndeosebi al popoarelor, naşterea seminţiilor fiind pusă tot sub semnul divin, ca şi facerea lumii: „staturile şi-ncepăturile ţărâlor lumii, ce şi singură lumea, ceriul şi pământul, că sântŭ zidite după cuvântul lui Dumnezeu celui putérnic". Se remarcă, în acelaşi timp, şi eforturi de **obiectivare ştiinţifică** a observaţiei istorice, printr-o documentare riguroasă, cuprinzând nume mai vechi sau mai noi, Plutarh, Titus Livius, Quintus, Bonfini, Eutropius, Toppeltin ş.a., o ştire putând fi considerată adevărată numai dacă este susţinută de cât mai multe izvoare istorice.

Peste toate acestea, ca o încununare a concepţiei sale umaniste, Miron Costin exprimă un uluitor şi extrem de modern **elogiu al cărţii**, comparabil poate numai cu acelea formulate de Mallarmé („lumea există pentru a se ajunge la o carte") şi în secolul douăzeci de Leon Bloy („istoria este un imens text liturgic") sau de Jorge Luis Borges, care căuta expresia unei cărţi infinite, găsită în cele din urmă în ceea ce el a numit **Cartea de Nisip**, „pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început şi nici sfârşit". Pentru cronicarul moldovean, cartea, „scrisoarea", este, metaforic vorbind, „iscusită oglindă minţii omeneşti", este eternă, căci „trăiescŭ şi acum scrisorile în lume şi vor trăi în véci", autorul şi cititorul dobândind deopotrivă „nemuritoriu nume". De aici până la celebra formulare despre „cetitul cărţilor" nu mai e decât un pas, care încununează însă dimensiunea umanistă a personalităţii lui Miron Costin: **„...că nu ieste alta şi mai frumoasă, şi mai de folos în toată viiaţa omului zăbavă decâtŭ cetitul cărţilor".**

Manualele ART 1, CORINT 3

CONSTANTIN CANTACUZINO STOLNICUL

ISTORIA ȚĂRII ROMÂNEȘTI

ŞERBAN CANTACUZINO (c.1640-1716). Cărturar din Ţara Românească, spirit enciclopedic comparabil în unele privinţe cu Dimitrie Cantemir, aparţinând unei familii de mari boieri şi domnitori de la sfârşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. Fiu al postelnicului Constantin, al treilea din cei doisprezece copii ai acestuia, frate al domnitorului Şerban Cantacuzino (1678-1688), unchi al lui Constantin Brâncoveanu şi tată al domnitorului Ştefan Cantacuzino (1714-1716), împreună cu care este ucis de turci la Istanbul în 1716, stolnicul este implicat profund în viaţa politică a Ţării Româneşti într-o perioadă extrem de zbuciumată şi plină de pericole pentru ţară şi pentru propria viaţă a acestor personaje importante de pe scena istoriei.

Îşi desăvârşeşte învăţătura cu dascăli vestiţi din capitala Imperiului Otoman, apoi la Padova, în Italia, însuşindu-şi limbile clasice şi audiind cursuri de teologie, literatură, medicină, matematică, astronomie, logică şi filozofie. Îşi formează în ţară, la Mărgineni, o bibliotecă vestită, în care se află epopeile homerice, operele clasicilor latini, lucrări de logică şi de filozofie ale unor autori renascentişti şi se dedică lecturilor profunde şi propășirii culturii românești prin scrieri remarcabile. Are, astfel, un aport esențial în tipărirea, în anul 1688, a „Bibliei de la București" și începe să scrie, în 1694, la solicitarea istoricului și geografului italian L. F. Marsigli, „Istoria Tării Românești", proiectată ca o istorie completă a românilor, utilizând informațiile unui mare număr de istorici și geografi antici, greci și latini, bizantini, istoriografi medievali sau umaniști. Nu lipsesc, dintre aceștia, nume celebre, Strabo, Titus Livius, Dio Cassius, Pausanias, Enea Silvio Piccolomini, Nicolaus Olahus, Laurențiu Toppeltin. Stolnicul Constantin Cantacuzino valorifică, în același timp, operele istoriografice ale cronicarilor moldoveni, Grigore Ureche și Miron Costin, precum și informații din tradiția orală. „Istoria Țării Românești" are opt capitole, precedate de o predoslovie, pornind de la perioada războaielor dacice, și se încheie brusc, în anul 434, cu năvălirea hunilor conduși de Atilla.

Ideile esențiale ale acestei lucrări susțin, cu o bogată argumentație, în care se îmbină stilul erudit cu meditația subiectivă, romanitatea poporului român și latinitatea limbii române, continuitatea populației dacoromane și după retragerea aureliană, unitatea de limbă și de neam a locuitorilor din cele trei state românești, Moldova, Țara Românească și Transilvania. Se remarcă limbajul persuasiv și elocvent, prin care autorul își afirmă cu tărie convingerile: „Iară noi, într-alt chip de ai noștri și de toți câți sunt rumâni, ținem și credem, adeverindu-le den mai aleșii și mai adeveriții bătrâni istorici și de alții mai încoace, că valahii, cum le zic ei, iară noi, rumânii, suntem adevărați romani și aleși romani în credință și în bărbăție...". Mai mult, după episodul războaielor dacice, continuitatea populațiilor așezate de împăratul Traian pe aceste pământuri este indiscutabilă: „și apoi și alalt tot șireagul împăraților așa i-au ținut și i-au lăsat așezați aici și dintr-acelor rămășiță să trag până astăzi rumânii aceștea...". Prin români, stolnicul Constantin Cantacuzino nu înțelege numai locuitorii din Țara Românească, ci și pe cei „den Ardeal carii încă și mai neaoși sunt", și pe moldoveni și pe toți vorbitorii de limbă română din orice parte, chiar dacă au cuvinte „den amestecarea altor limbi". Argumentul cel mai elocvent, în această privință, este exprimat metaforic, având firescul fenomenelor naturale, relevând capacitățile stilistice pe care le dobândise limba română: „toți aceștia dintr-o fântână au izvorât și cură".

Manualul SIGMA

PETRU MAIOR

ISTORIA PENTRU ÎNCEPUTUL ROMÂNILOR ÎN DACHIA
II. DACHIA CU PRILEJUL RĂSBOIULUI ROMANILOR SE DEȘERTĂ CU TOTUL DE LĂCUITORI

PETRU MAIOR (1756-1821). Istoric, filolog și scriitor iluminist, unul din cei patru corifei ai Școlii Ardelene, alături de Gheorghe Șincai, Samuel Micu-Klain și Ion Budai-Deleanu. Aparține unei familii cu descendență mic-nobiliară și cu preocupări cărturărești, cu un bunic preot și tatăl protopop la Târgu-Mureș și mai târziu la Căpușul de Câmpie. Mama era și ea fiică de preot.

Studiază mai întâi la Târgu-Mureș și apoi la Blaj, fiind remarcat pentru aptitudinile sale și trimis, în 1774, împreună cu Gheorghe Șincai, bursier la Colegiul „De Propaganda Fide" din Roma, unde urmează cursuri de teologie și de filozofie. În perioada 1779-1780, audiază cursuri de drept la Universitatea din Viena. Întors în țară în 1780, este, timp de patru ani, profesor la clasele de filozofie ale Seminarului Teologic din Blaj, apoi protopop la Reghin până în anul 1808.

Sub influenţa ideologiei iluministe, duce o amplă acţiune de educare a maselor, de sprijinire a culturii româneşti din Transilvania şi de afirmare a drepturilor populaţiei autohtone din această provincie istorică. Petru Maior îşi fundamentează demersul politic pe adevărul istoric, susţinând originea romanică a poporului român, cu dovezi de natură istorică şi lingvistică, în două importante scrieri ale sale, „Istoria pentru începutul românilor în Dachia" (1812) şi „Dialog pentru începutul limbei române între nepot şi unchi" (1819).

În „Istoria pentru începutul românilor în Dachia", cu o documentaţie istorică bogată, referitoare la secolele I-XV, într-un stil polemic şi argumentativ, Petru Maior justifică drepturile legitime ale românilor din Transilvania, dar comite şi exagerări, considerând că românii sunt „romani adevăraţi din romani adevăraţi", bărbaţii daci fiind nimiciţi în războaiele cu romanii sau nevoiţi să se sinucidă ori, potrivit unor scene ilustrate pe Columna lui Traian (113 şi 114), „fugind întraltă teară cu muerile, cu pruncii şi cu vitele". Comentând scenele 20 şi 21 de pe Columnă, autorul susţine, cu un exces de argumente, că dacii, încă din primul război, părăsindu-şi avutul, s-au retras din faţa romanilor „în lontru, în Dachia", întrucât „romanii pre unde ajung, aprind, ucid, robesc sau că nici unul nu scapă de ucidere sau de robie", fapt întâmplat şi în al doilea război dacic, când „toţi cu mueri şi cu prunci cu tot au fugit din Dachia şi s-au tras la învecinaţii şi priiatenii lor sármate, care şi în răsboiu îi ajutase pre dachi asupra romanilor". Se produce astfel, în opinia lui Petru Maior, „deşertarea a toată Dachia de toată viţa dachilor", ţara rămânând „de sine, deşartă". În plus, femeile dace au fugit cu pruncii la sarmaţi şi nu s-au căsătorit cu coloniştii romani, întrucât la aceştia „era ocară a se căsători cu mueri de alt neam".

Petru Maior e nevoit să răspundă în mod direct celor ce susţin teoriile imigraţioniste, Sulzer, Eder şi Engel, pe care îi acuză de subiectivism şi atitudine vindicativă faţă de români, din motive personale: Sulzer, mergând în Ţara Românească, nu a dobândit nicio dregătorie, fiindcă nu ştia limba română, iar Eder nu şi-a văzut fratele „părtinit" într-o funcţie de către un român „în mare dregătorie pus". Ideile care neagă continuitatea românilor în Dacia circulă de la un contestatar la altul precum *asinus asinum fricat*, „măgariu pre măgariu scarpină". Drept răspuns, Petru Maior consideră că Aurelian a retras din Dacia numai coloniile mai recent statornicite, nu şi pe acelea din vremea împăratului Traian: „Iar poruncă şi silă de la împăratul Aurelian să fi fost ca romanii toţi, sau cea mai mare parte, să iasă din Dachia şi să treacă preste Dunăre în Misia, precum şi aceea că vro ghintă varvară pre aceiaşi înadins să-i fi îmbulzit şi să-i fi strâmtorat a păşi afară din patria sa, nici într-un istoric nu se ceteşte."

Manualele ART 1, CORINT 3

GHEORGHE ASACHI

LA ITALIA

GHEORGHE ASACHI (1788-1869). Scriitor, profesor, îndrumător literar şi cultural, personalitate cu merite deosebite în dezvoltarea culturii, a învăţământului superior românesc, a presei şi teatrului în limba română. Fiu al preotului Lazăr Asachi, cu activitate clericală în ţinutul Hotinului, la Lvov şi, începând cu 1803, la Iaşi, Gheorghe Asachi studiază la un colegiu din Lvov şi la Facultatea de Filozofie, Litere şi Ştiinţe din acelaşi oraş, urmând în paralel şi un curs special de inginerie. În anii 1805-1808, urmează, la Viena, cursuri de matematică şi astronomie, iar între 1808-1812 îşi desăvârşeşte pregătirea artistică şi umanistă la Roma, aprofundând studiul culturii clasice şi neoclasice italiene, dar şi al celei europene. Întors în Moldova în 1812, se angajează într-o amplă acţiune de modernizare a instituţiilor şi a spiritului public, desfăşurată pe parcursul primei jumătăţi a secolului al XIX-lea. Militează pentru introducerea teatrului în limba română, dând o primă reprezentaţie la 27 decembrie 1816, cu o pastorală, „Mirtil şi Hloe", prelucrată după Gessner şi Florian. Are merite în dezvoltarea presei româneşti, editând, la 1 iunie 1829, gazeta „Albina românească", adăugându-i mai târziu un supliment literar, sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu.

Ca poet, a scris, după 1812, numeroase poezii, grupate sub titluri adecvate, cele mai multe ocazionale: „Ode", „Elegii", „Anacreontice", „Imne", „Meditaţii", „Satire", „Balade", „Legende", „Fabule", receptând influenţe din modele clasice sau romantice, multe păstrând impresii din anii de formare petrecuţi în Italia. Proza este inferioară nivelului artistic atins în exerciţiul poetic.

Poezia „La Italia" este conturată în limba italiană încă din 1809, sub impactul privirii la faţa locului asupra vestigiilor măreţe ale Romei, dar inclusă abia în ediţia a doua a poeziilor lui Gheorghe Asachi, din 1854, probabil după îndelungi prelucrări, având în vedere perfecţiunea clasică a discursului liric. Este o odă, poetul slăvind, în versuri solemne, de o amplitudine retorică evocatoare, rolul Cetăţii Eterne în istorie, cu subtilă trimitere la filiaţia etnică, păstrată în conştiinţă de „un român a Daciei" ce „vine la străbuni, ca să sărute/ Ţărna de pe-a lor mormânturi şi să-nveţe-a lor virtute!".

Ca în cazul multor poeţi români din prima jumătate a secolului al XIX-lea, şi în poezia lui Gheorghe Asachi se remarcă aceeaşi interferenţă de elemente clasice şi romantice, receptate din literatura europeană a vremii, şi un sincretism al metodei de creaţie, prin cultivarea unor specii literare aparţinând clasicismului (fabula, satira), dar şi romantismului (elegia, meditaţia), la care se adaugă temele majore ale noii sensibilităţi romantice, cultul trecutului, evocarea istorică, tema ruinelor. Gheorghe Asachi face din vestigiile trecutului simboluri ale slavei strămoşeşti, în faţa cărora îşi exprimă profunda admiraţie: „Vă urez, frumoase ţărmuri ale-Ausoniei antice,/ Cungiurate de mări gemeni, împărţite de-Apenin,/ Unde lângă laurul verde creşte-olivul cel ferice,/ Unde floarea nu se trece sub un ceri ce-i tot senin,/ Unde mândre monumente ale domnitoarei ginte/ Înviază mii icoane la aducerea aminte!".

Prin adresare directă, poetul scurtcircuitează timpul istoric, evocând imaginea unei lumi eterne, sub cupola cerului senin, de o perfecţiune sugerată de simetria unui peisaj paradiziac, în care „mări gemeni" sunt despărţite, ca o axă, de Munţii Apenini, într-un echilibru perfect al culorilor, „Unde lângă laurul verde creşte-olivul cel ferice". Aici timpul se opreşte, „floarea nu se trece", iar „mândre monumente" deschid revelaţiei poetice „mii icoane la aducerea aminte". Într-un astfel de peisaj evocator de măreţe fapte ale trecutului, atitudinea eului liric nu poate fi „fără dor, făr-umilinţă", sentimente intense, impuse de pulberea sacră de pe mormintele eroilor care, timp „de ani o mie a stătut în biruinţă" şi au rămas vii „prin esemple de virtute şi cuvânt".

Imaginea Cetăţii Eterne stă sub semnul monumentalului şi al hiperbolei, având însufleţirea mitică a faptelor originare. Pe valea Tibrului, „Roma tăbărâtă-i ca un munte/ Din palaturi surupate şi mormânturi adunat", Capitoliul „o căruntă naltă frunte" după luptele crâncene cu barbarii, „un popor de statui" însufleţite de un mitic Fidias coexistă cu „surupate temple, obelisce şi coloane", în mijlocul cărora „ca un turn de fier întreagă stă colona lui Traian", monumentul emblematic al etnogenezei românilor. În continuare, pentru a da plasticitate devenirii istorice a latinităţii, poetul apelează la o alegorie în care

„în codru vechi stejarul e răpus de bătrâneţe", dar „din a sa mănoasă ţărnă cresc plăcute floricele", „grădina-ast-a Europei", în care au răsărit, simbolic, „noi luceferi", identificaţi în numele celebre ale lui „Ariost şi Rafaele,/ Galileu, Columb", care aduc Italiei şi întregii lumi „necurmat tribut" de glorie eternă. Noua „grădină" a Europei e o lume a armoniei, a artelor, „unde rostul dulce sună", spre care, plin „de dorul amirărei", se îndreaptă şi poetul român, aducându-i un elogiu menit să străbată veacurile.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

ODA (fr. *ode*, gr. *ôdê*, „cânt") este o specie a genului liric în care se dă curs unui elan admirativ pentru o idee, o persoană sau un eveniment. Există **ode eroice**, **sacre**, **patriotice**, **erotice** etc. La început, oda a fost cultivată, în Grecia, de Alceu, Sappho, Anacreon. Cunoscute sunt „Odele triumfale" ale lui Pindar, dedicate jocurilor olimpice. Oda este concepută pentru a fi cântată cu acompaniament muzical. Ode au scris, la italieni, Parini, Manzoni, Leopardi, Carducci, d'Annunzio, la englezi, Shelley, Keats, Spencer, Ben Jonson, Tennyson, în poezia germană Weckherlin, Opitz, Gryphius, Klopstock, Schiller, Hölderlin, în poezia rusă Lermontov, Derjavin. În poezia română, ode au fost scrise de Gh. Asachi („Către Italia"), Grigore Alexandrescu („Umbra lui Mircea. La Cozia"), Ştefan Neniţescu („Ode italice"), Aron Cotruş („Horia").

VASILE ALECSANDRI

VASILE ALECSANDRI (14 iunie 1818, 1819?, 1821?-22 august 1890), personalitate complexă a perioadei paşoptiste, este poet clasic, iubitor de natură, pe care o eternizează în „Pasteluri", dramaturg ironic, incisiv la adresa moravurilor provinciale, prozator romantic, mai ales pe tema călătoriei, culegător de folclor, fixând în scris cele mai valoroase doine şi balade populare româneşti. Ia parte la mişcarea revoluţionară de la 1848 din Moldova. Debutează în 1840, în „Dacia literară", cu nuvela „Buchetiera de la Florenţa", publică apoi piese de teatru, în 1841, „Farmazonul din Hârlău", „Modista şi cinovnicul", în 1844, „Iorgul de la Sadagura sau nepotu-i salba dracului", în 1845, „Creditorii", „Nunta ţărănească", în 1850. Volume remarcabile sunt „Poezii poporale. Balade (Cântece bătrâneşti) adunate şi îndreptate" (I-II) (1852-1853), „Doine şi lăcrimioare" (1842-1852). Alte opere literare sunt „Păcală şi Tândală" (1857), „Cetatea Neamţului sau Sobieţki şi plăieşii români" (1857), „Lipitorile satului. Ultrademagogul şi ultraretrogradul" (1863), „Poezii populare ale românilor adunate şi întocmite" (1866), „Boieri şi ciocoi" (1874), „Ostaşii noştri" (1878). „Pastelurile" apar în „Convorbiri literare", între 1868 şi 1869, „Legendele" sunt scrise începând cu anul 1872. Seria „Chiriţelor" cuprinde „Chiriţa în Iaşi", „Chiriţa în provinţie", „Chiriţa în voiagiu", „Chiriţa în balon". „Despot Vodă" (1879) este o dramă istorică hugoliană, alte două piese de inspiraţie antică fiind „Fântâna Blanduziei" (1884) şi „Ovidiu" (1885). Scrierile sale au fost reunite în „Opere complete", I-XI (1875-1890).

Prima scriere în proză a tânărului rebel, purtând părul lung, spre a face în ciudă domnitorului, este „Buchetiera de la Florenţa" (1840), publicată după o scurtă călătorie în Italia. Alecsandri colaborează la „Spicuitorul", pentru care scrie „Farmazonul din Hârlău" şi „Modista şi cinovnicul". Ironia la adresa societăţii contemporane lui, ridiculizarea comportamentului unei categorii sociale nedefinite, nici descinzând din marile familii boiereşti, dar nici aparţinând burgheziei în ascensiune, este redată în piese de teatru ca „Iorgul de la Sadagura" şi ciclul „Chiriţelor". Un Guliţă care ştie o franceză aproximativă şi ilară, departe de normele literare, pentru care efortul de a o învăţa ar dura probabil mai mult decât o viaţă de om (aşa cum spunea Mark Twain despre limba germană), şi Chiriţa, insistând să pară o femeie de tip nou, vin în spaţiul literaturii române pentru a fixa ignoranţa unei perioade sociale de tranziţie către europenism, închistată însă în obscure prejudecăţi.

Prima culegere de folclor de la noi, „Poezii poporale. Balade” (1852), cuprinde principalele capodopere ale poeziei populare româneşti, din care poetul se inspiră în cele mai bune poezii ale sale, „Baba Cloanţa”, „Strunga”, „Doina”. Ciclul de „Lăcrimioare” este închinat Elenei Negri, fericirea fiind strigată cu bucurie: „Iubesc şi sunt iubit!”. Vasile Alecsandri nu este poetul sentimentelor întunecate, ci o fire jovială, dezvăluită de versuri de felul: „Cu Niniţa-n gondoletă/ Când mă primblu-ncetişor,/ Trecătorul din Piaţetă/ Ne priveşte-oftând de dor” („Gondoleta”), fapt ce duce la înseninarea întregii Mări Adriatice. Pentru el, Italia nu este patria ruinelor, ci aceea a iubirii.

Eroicul naţional este pus în evidenţă în ciclul „Legendelor”, cuprinzând poeme inspirate din istoria românilor. „Dumbrava Roşie” înfăţişează lupta de la Codrii Cosminului a lui Ştefan cel Mare: de o parte se află tabăra leşească, superioară numeric, dar fără o tactică şi o strategie adecvate, de cealaltă, cea a românilor, însufleţiţi de adânci sentimente patriotice, plecând la luptă la fel ca dacii de altădată, care întâmpinau moartea râzând. Atraşi într-o ambuscadă de oamenii lui Ştefan, leşii plătesc tributul sângelui şi mor muşcând ţărâna. „Dan, căpitan de plai”, poem eroic de tip romantic, reînvie timpul de legendă al luptei românilor împotriva năvălitorilor străini din secolul al XVI-lea, într-o perioadă când Ştefan cel Mare trecuse în neființă. Dan este un păzitor al muntelui, un „căpitan de plai” care, situat deasupra timpului şi a lumii, vede în depărtare şi veghează, încă de pe vremea marelui Ştefan, asupra fruntariilor ţării. În lupta împotriva tătarilor, el îşi alege, ca în tinereţea eroică, un tovarăş de luptă de talia lui, pe Ursan, un muntean misterios, „om aspru, care doarme culcat pe buzdugan”, păzitor şi el al hotarelor, de astă dată al câmpiei, pus aici, ca într-un testament de neclintit, de acelaşi Ştefan, „domn cel mare”.

Poet de o expresivitate deosebită, în forme clare, concise, Alecsandri este un clasic, cu predilecţie pentru peisajele exotice, îndepărtate, situate la limita dintre Orient şi Occident: „Ci-n mreajă dulce prefăcând/ Duioasă-inima mea,/ M-aş duce-ncet şi tremurând/ Să prind norocu-n ea,/ Să prind copila lui Topal,/ Frumoasa Biulbiuli,/ Ce cântă noaptea lin pe mal,/ Pe mal, la Kandili!” („Păscarul Bosforului”). Este, în acelaşi timp, un precursor al romantismului, după cum subliniază Elena Tacciu în „Mitologie romantică”, prin unele poeme neguroase, ca „Baba Cloanţa” sau „Noaptea Sfântului Andrii”, ultimul inserând mitul strigoiului, într-o atmosferă de intrigă şi de mister, macabră, la limita dintre viaţă şi moarte, în care morţii ies la suprafaţă, ţin conclavuri, dănţuiesc: „Zgomot trist în câmp răsună!/ Vin strigoii, se adună, /Părăsind a lor secrii./ Voi, creştinelor popoare,/ Faceţi cruci mântuitoare,/ Căci e noaptea-ngrozitoare,/ Noaptea Sfântului Andrii!”. „Buchetiera de la Florenţa” este excesiv romantică, în timp ce „O primblare prin munţi” are ceva din verva lui Calistrat Hogaş, descrierile fiind realizate în acelaşi stil care proslăveşte frumuseţile vechii Elade. „Istoria unui galbân” propune miniaturale călătorii ale monedelor dintr-un buzunar în altul, prilej de reflecţie pentru structura socială a lumii timpului. Cea mai citată operă este „O călătorie în Africa”, aici fiind descrisă, cu un aer uşor melancolic, mulţimea de arabi şi de berberi, de populaţii orientale care împânzesc ţinuturile acelea depărtate de plaiurile româneşti, de dincolo de Pontus Euxinus. G. Călinescu spune că această parte a operei este cea mai bună a lui Vasile Alecsandri: „Scutit de risipa de silabe şi de obligaţia gravităţii lirice, scriitorul îşi revarsă, slobod de a divaga, toate darurile: umor, pictură, înlesnire orientală de povestitor”.

Manualele ALL, CORINT 3,
NICULESCU

CÂNTICUL GINTEI LATINE

Temperament mediteranean, temător perpetuu de amenințarea „terorii boreale", cum îl prezintă G. Călinescu, peregrin neostenit prin Europa, ambasador al Unirii în statele occidentale în timpul domniei lui Cuza, spirit european manifest deci într-o perioadă de afirmare a societății românești moderne, Vasile Alecsandri dedică o odă marii familii a popoarelor latine, publicată în 1876 în ziarul „Timpul" și premiată în anul 1878 de către „Societatea pentru studiul limbilor romanice" din Montpellier, Franța, aflată sub girul unui mare scriitor provensal, Frédéric Mistral. Prin tema abordată, elogiul latinității, care unește, sub o cupolă comună, idiomuri, popoare și spirite, „Cântecul gintei latine", poezie tradusă în mai multe limbi romanice, are ecou în Europa și un enorm succes în țară, unde poetului i se aduc onoruri publice la scenă deschisă.

Considerată de G. Călinescu „o naivitate", poezia se salvează, ca și „Hora Unirei" și alte creații adecvate momentului istoric, prin fluența imnică a versurilor și prin patosul muzical subiacent, care dă avânt cugetării lirice. Inversiunea „latina gintă", care deschide fiecare din primele trei strofe, scoate sintagma din banalitate și îi dă, prin personificare, atribute alegorice și un loc central în câmpul imaginar, întreaga structură poetică gravitând, prin cumul de însușiri și de ipostaze lirice, în jurul ei. Încă din prima strofă, un eu liric totuși discret, fără mărci explicite ale subiectivității, afirmă că „Latina gintă e regină", are adică întâietate între toate celelalte neamuri mari ale lumii și un destin aparte, fiind călăuzită, la modul fabulos, „prin timpii seculari", de „o stea divină", care îi îndreaptă și îi luminează pașii. Al doilea atribut esențial, „Latina gintă e vergină", îndreaptă atenția către frumusețea și puritatea unei lumi rămase unite în timpul istoric, cu numeroase însușiri, redate prin epitete multiple și prin enumerații, „Frumoasă, vie, zâmbitoare", impresionantă, pentru străinul ce în „cale-i se înclină", prin „farmec dulce, răpitor", „cer senin", „aer cald", „splendid soare", „mare de smarald". E o lume solară și senină, echilibrată și egalitară, cu frumuseți și bogății, „ale pământului comori", pe care „le împarte/ Cu celelalte-a ei surori", dar neiertătoare și „teribilă-n mânie" când asuprirea, „cruda tiranie", atentează la ideea sacră de libertate.

În finalul acestei ode inspirate de cele mai sincere sentimente, Vasile Alecsandri atribuie gintei latine o misiune divină, concordantă, altfel, cu aspirațiile sale și cu mesajul poetic pe care îl transmite: „O! Doamne, -n lume cât am stat,/ În ochii săi plini de-admirare/ Pe tine te-am reprezentat!".

Manualul ART 1

ROMÂNII ȘI POEZIILE LOR

„Românii și poeziile lor" este un studiu destul de întins despre poezia populară românească, publicat în mai multe numere ale revistei „Bucovina" din anul 1849, cu o dedicație către unul dintre redactori, Alexandru Hurmuzachi. Poetul, aflat în pregătirea volumului din 1852, „Poezii poporale. Balade (cântece bătrânești) adunate și îndreptate de V. Alecsandri" (unele, „Miorița", „Toma Alimoș", apărute tot în „Bucovina", în 1850), analizează, în primele două părți ale studiului, vocația și virtuțile creatoare ale poporului român, exprimate în cele mai reprezentative doine și balade, legătura intrinsecă dintre om și natură, rolul codrului în dezvoltarea haiduciei și în sensibilizarea omului din popor, dând chiar primele interpretări ale unor cântece bătrâneşti, „Mihu copilul", „Păunaşul codrilor" şi „Mioriţa", aceasta din urmă considerată, încă de atunci, „un poem nepreţuit şi de care noi, românii, ne putem făli cu toată dreptatea.".

Partea a treia a studiului, văzută ca o completare sub aspect etnic şi istoric, reprezintă o conferinţă susţinută la Paris, în anul 1848, „dinaintea unei societăţi de străini filo-români", o adevărată pledoarie pentru adevărul etnogenezei, despre lupta şi suferinţele în istorie ale poporului român, despre rolul şi importanţa pe care acesta le poate avea în continuare la porţile Europei. Discursul lui Vasile Alecsandri este concis, plastic şi persuasiv. Acesta se deschide cu „un răpide tablou de provinţiile Dunării locuite de români", poetul relevând, cu un subtil repros, că se instituie drept călăuză imaginară „în primblarea ce vroiţi a face prin acele tărmuri depărtate şi aşa puţin cunoscute încă de Evropa occidentală". Simpla menţionare a ţărilor străbătute către aceste locuri, numite de către occidentali „Provinţii Danubiene", dar care pentru poet poartă, încă din 1848, numele de România, constituie prilejuri de restabilire a adevărului istoric: Bucovina e „provincie mănoasă pe care Austria a despărţit-o de Moldova la 1775 şi a încorporat-o Imperiului", iar „mulţi diplomaţi şi mulţi vestiţi învăţaţi" confundă Ţările Române „când cu pământul Turchiei, când cu pământul Rosiei".

De aceea, Vasile Alecsandri previne auditoriul că vor ajunge „într-o ţară cu totul nouă", cu un peisaj fermecător („văi atât de bogate şi mănoase", „munţi urieşi", „râuri limpede") şi un trecut măreţ, în care se întâlnesc la tot pasul „nume antice", bine cunoscute europenilor, ce „deşteaptă în mintea noastră mari suveniruri" din „epoha glorioasă a Împărăţiei Romane". Antroponimele şi toponimele singure pot reconstitui o istorie străveche: „numele lui Traian, Aurelian, Ovidie, Caracala", *„valea lui Traian, pe Dunărea, Romanu"*, *„Turnul Severin, Băile lui Ercul"*, *„Lacul lui Ovidie"*, care mai păstrează amintirea marelui poet exilat la Pontul Euxin. Pentru a da expresie persuasivă acestei insule de latinitate, Alecsandri recurge la comparaţii sugestive: Moldo-Vlahia e „o ţară perdută" la marginea Europei, „ca o stâncă în sânul mării, necontenit bătută de valurile a trii neamuri mari, neamurile gherman, slav şi otoman". Semnele de latinitate au fost trimise atât de departe, pe „ţărmuri pierdute", printr-o mare furtună a istoriei, în care s-au înfruntat „marele împărat a Romei, Traian, şi marele rege a Daciei, Decebal", după care multe colonii romane au venit „spre a forma cu pepturile lor un zid puternic împrotiva năvălirilor de barbari". Astfel, din faptele uitate ale trecutului se dezvăluie întregul adevăr istoric, acela „că există în lume o Românie, deşi ea nu figurează pe hărţile de geografie!".

Alecsandri face, în continuare, elogiul strategiei romane de a apăra imperiul împotriva năvălirilor barbare „aşezând cele mai viteze legioane ale Italiei ca santinele despre răsărit." În Dacia se aflau „porţile naturale pe unde trecea(u) năvălirile popoarelor asiatice asupra Evropei", pentru romani fiind „o chestie de viaţă şi de moarte aşezarea de garnizoane tari pe pragul acelor porţi", prin construirea de fortificaţii de care valurile de barbari s-au zdrobit „ca de un mal stâncos". E o lecţie pe care „Evropa civilizată, Evropa învăţată nu voieşte o înţălege", deşi situaţia este aceeaşi, „rolul provinciilor Danubiene este în totul acelaşi ca în timpul romanilor", fiind expuse, ca şi în vechime, „la cele întâi loviri a unei puteri năvălitoare ce caută a să revărsa peste Evropa." Întregul pământ românesc poartă urmele unor lupte eroice de apărare „împotriva goţilor, a hunilor, a turcilor, a leşilor", câmpurile de bătaie au luat denumiri evocatoare: „Iată Valea Albă, poreclită astfel de tradiţie, fiindcă în vreme de giumătate de veac a fost coperită cu osemintele nenumăratelor mii de turci ce cotropiseră Moldova sub domnia lui Ştefan-Vodă; iată *Dumbrăvile roşii*, arate cu leşii înhămaţi la giuguri; iată *Războienii*, *Călugărenii*, *Baia, Valea Tutovei, ruinele Târgoviştei, ruinele cetăţii Neamţului.".* Adevărul istoric al românilor este „scris cu litere de sânge", Ţările Române fiind, pentru o Europă nerecunoscătoare, „pragul templului civilizaţiei", căci „poporul român s-a ţinut totdeauna cu tărie în poziţia sa de santinelă a acestui templu". De aceea, argumentează cu patos Vasile Alecsandri, în veacul formării naţiunilor, Europa trebuie să sprijine această ţară, care, „slăbită prin atâte războaie şi atâte nenorociri", „vroieşte astăzi să se ridice din căderea sa, pentru ca să-şi ieie din nou postul ce Dumnezeu însuşi i-au încredinţat".

Pentru a fi mai convingător că în Carpaţi se află „Bună ţară! bun popor!", Alecsandri alcătuieşte un tablou natural sintetic al reliefului românesc şi un portret evocator al românului tradiţional. Descrierea ia aspect de Arcadie fericită, „frumoasă, avută şi bine înzestrată de Providenţă în toate privirile". Munţii sunt „adevărate tării în privirea strategică" de apărare a ţării, văile au „pământ producător care ar putea hrăni o populaţie întriită de aceea pe care o locuieşte", clima este „sănătoasă şi fericită". Bogăţia locurilor este redată prin ample enumeraţii: „râuri, iazuri, pâraie pline de peşti; livezi frumoase încărcate cu pomăt; colnice cu podgorii care produc vinaţe minunate"; pe întinderea câmpiilor „pasc turme numeroase de oi şi vite mari carele sunt una din cele mai mari bogăţii a ţării; herghelii de cai voinici", se întind „sate acoperite cu stuh, în toată simplitatea arhitecturală a timpurilor patriarhale."

România este denumită metaforic, pe drept cuvânt, o „gură de rai", fiind locuită de un popor a cărui limbă poate fi înţeleasă cu uşurinţă de vorbitorii unei limbi romanice, pentru că în vocabularul său ancestral se află cuvinte păstrate din limba latină. Chiar înfăţişarea românului evocă simbolic originea etnică: costumul său e „giumătate dac şi giumătate roman; cuşma de oaie a dacilor pe cap, şi opincile romane în picioare".

Întreaga demonstraţie se îndreaptă către o concluzie esenţială, aceea că poporul român este „de neam latinesc, iar nu slav precum au îndrăznit a o pretinde campionii Panslavismului care s-au înşălat a crede că naţionalităţile se pot scamota prin câteva note şi manifesturi diplomatice."

Manualul ALL

ION HELIADE-RĂDULESCU

REPEDE ARUNCĂTURĂ DE OCHI ASUPRA LIMBEI ŞI ÎNCEPUTURILOR ROMÂNILOR

ION HELIADE-RĂDULESCU (1802-1872). Personalitate enciclopedică a culturii şi a literaturii române din epoca paşoptistă, îndrumător şi şef de şcoală literară prin revista „Curierul românesc", apărută în 1929, prin care susţine creaţia literară naţională şi valorile autentice. Ca toţi scriitorii epocii, se află sub dublă influenţă literară, clasică şi romantică. Operele sale ştiinţifice şi literare cele mai cunoscute sunt: „Gramatica românească" (1828), „Culegere din scrierile lui I. Eliade de prose şi de poesie" (1836), „Curs întreg de poesie generale" (I-IV, 1868-1870), „Equilibru între anthitesi sau spiritul şi materia" (1869).

Heliade traduce din Hesiod, Ariosto, Tasso, Boileau, Voltaire, Marmontel, J.-J. Rousseau, Ossian, G. Sand, Goethe, Schiller. În 1830 traduce „Meditaţii poetice dintr-a lui A. De la Martin", orientând spiritualitatea românească spre poezia romantică.

Studiul „Repede aruncătură de ochi asupra limbei şi începutului românilor" a apărut în 1836, în „Culegere din scrierile lui I. Eliade de prose şi de poesie", scriitorul continuând, prin acesta, idei din prefaţa „Gramaticii româneşti" (1828) de a avea o limbă suplă şi unitară, ca suport necesar pentru o reală dezvoltare şi emancipare culturală. În partea întâi, „Repede aruncătură de ochi asupra limbei şi începutului românilor" aduce argumente simple, justificate prin firescul vieţii cotidiene, despre originea latină a limbii române; partea a doua conţine noţiuni strict lingvistice de îmbogăţire a vocabularului prin mijloace interne şi externe, reluând, prin exemple concrete, ideile enunţate anterior.

Ion Heliade-Rădulescu observă, dintru început, pe temeiul unui subtil paradox, că niciuna dintre opiniile privitoare la originea românilor (că sunt „strenepoţi ai dacilor" sau „amestecătură de daci sau de romani" sau pur şi simplu slavi) nu e nici folositoare, nici dăunătoare pentru „civilizaţia, cinstea şi luminarea românilor". Cel mai uşor ar fi, zice scriitorul, „să cercetăm puţin pe rumân şi limba lui", pentru a afla „că este ceea ce au fost părinţii săi, sau cel puţin vorbeşte o limbă ce se trage din latină". În veacuri de istorie aspră, s-au produs „mii de prefaceri", pe aceste locuri au trecut „mii de neamuri streine". Fiecare din acestea „a luat câte ceva cu sine şi şi-a lăsat urmele sale". Ca expresie însă a unei statornicii neabătute, în ciuda vitregiilor de tot felul, „în fugile şi bejeniile sale", în care a uitat multe, obiceiuri, fapte, într-un mod aproape subconştient românul nu putea să se uite pe sine însuşi, limba pe care o vorbeşte trădându-i, în orice împrejurare, în modul cel mai firesc, originea: „Când însă l-ar întreba: «Tu ce eşti?» el ar răspunde «Om – *homo.*» «De ce fel de neam?» – «Rumân». – «Cum se numesc în limba ta părţile trupului tău?» – «Cap, ochi, nas, ureche, limbă, dinte, barbă, braţ, mână, deget, inimă, piept, sânge ş.c.l. *Caput, oculus, nasus, auricula, ligua, dens, barba, brachium, manus, digitus, unguis, anima, pectus.*» De unde urmează că rumânul este întreg roman, şi toate părţile trupului său, şi chiar sângele, îi sunt romane.". Obiectele şi produsele de cea mai acută trebuinţă chiar „în fugile sale" sunt denumite tot în limba latină: „pâine, făină, apă, foc, vin, car, bou, câine, cer, lună, soare ş.c.l.: *panis, farina, aqua, focus, vinum, carrus, bos, canis, caelum, sol, luna.*"

Pentru a demonstra un fapt atât de simplu, Ion Heliade-Rădulescu nu ia în considerare directă limba slavonă din biserică sau din cancelariile domneşti, căci nu îl interesează, în această privinţă, „rumânul popă" sau „rumânul logofăt", ci „rumânul rumân", purtătorul de drept şi de fapt al preţioasei moşteniri care este limba română, transmisă „în starea firei, şi cu cele dintâi cunoştinţe ce le dobândeşte la pieptul maicii sale, care l-ar învăţa slavoneşte de ar fi slavonă, dăceşte de ar fi dacă". După aceste observaţii de bun-simţ, abia către finalul studiului Ion Heliade-Rădulescu aduce argumente gramaticale privind alcătuirea („ţesătura") limbii române, cu „aceeaşi urzeală" a oricărei limbi romanice.

Manualele CORINT 3, SIGMA

BOGDAN PETRICEICU HASDEU

PERIT-AU DACII?

BOGDAN PETRICEICU HASDEU. (1838-1907). Ascendenţa lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, până în Evul Mediu românesc, la Petriceicu-Vodă, pare să fie tot atât de fabuloasă ca a lui Mihai Eminescu, explicând poate, chiar prin acest fapt, personalitatea tumultuoasă, complexă, covârşitoare a marelui scriitor şi savant, de formulă renascentistă, infiltrată prin timp până la noi şi manifestată plenar printr-o operă literară şi ştiinţifică de o reală profunzime şi varietate. Cert este că, dincolo de speculaţii biografice pline de farmec romantic, Hasdeu rămâne o personalitate literară şi ştiinţifică de prim rang, un spirit enciclopedic ce deschide numeroase cărări de cunoaştere, unele de-a dreptul incitante, fapt confirmat prin scrieri literare, lingvistice, folclorice, istorice, bazate pe cercetări îndelungate şi pe o erudiţie ieşită din comun. Cercetările sale, marcate profund de pierderea prematură a fiicei sale, Iulia Hasdeu, ea însăşi purtând semnele unei genialităţi precoce, se vor prelungi până în secolul XX, în domeniul magnetismului animal şi al existenţei spiritelor, arătând, prin aceasta, o deschidere pe care nici oamenii de ştiinţă moderni nu îndrăznesc să o abordeze.

Cu Hasdeu se încheie, probabil, seria de personalităţi enciclopedice româneşti, în care se înscriu, de-a lungul timpului, Nicolaus Olahus, în secolul al XVI-lea, Dimitrie Cantemir, în secolul al XVIII-lea, Ion Heliade-Rădulescu, în secolul al XIX-lea. Trăsătura cea mai frapantă a operei sale este monumentalitatea, prin dimensiunile ei rar întâlnite, prin diversitatea domeniilor de cunoaştere, conexe totuşi în punctele fundamentale, prin cantitatea informaţiei, dar şi prin capacitatea de abstractizare şi prin rafinarea continuă a ideilor filozofice. Este de ajuns să cităm principalele sale opere filologice, „Cuvente den bătrâni", în trei volume (1877-1881), şi mai ales „Etymologicum Magnum Romaniae" (1886-1898), impunător monument lingvistic, expresie a unei cutezanţe singulare în domeniul lexicografiei, ajuns, în cele aproximativ trei mii de pagini, numai până la cuvântul „*bărbat*", conceput nu numai ca o lucrare exclusiv lingvistică, ci şi ca o epopee, „o enciclopedie a traiului", „întreg, trecut şi prezent", al poporului român. Hasdeu se remarcă şi prin altă operă ştiinţifică proiectată la dimensiuni vaste, imposibil de realizat de un singur om, „Istoria critică a românilor", din care au apărut numai două volume, cuprinzând epoca dacică şi procesul formării statelor româneşti. În aceeaşi sferă de cercetare, publică, în 1865, monografia „Ion Vodă cel Cumplit", scrisă în registru romantic.

Spirit incomod, în polemică permanentă cu lumea literară şi ştiinţifică, Hasdeu opune moralei învechite a vremii, încă din faza debutului, „imoralitatea" nuvelei „Duduca Mamuca" (1863), fapt care îi aduce un răsunător proces, la fel cum altădată Shakespeare îl impunea ca personaj pe Falstaff, în „Nevestele vesele din Windsor", sau Molière pe Harpagon din piesa „Avarul". De imoralitatea aparentă a pieselor sale a fost criticat şi Caragiale, fapt ce i-a dat prilej lui Titu Maiorescu să îl apere în articolul „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), prin enunţarea teoriei **înălţării impersonale prin artă**. Scrierile literare ale lui Hasdeu se inspiră, cele mai multe, din trecutul istoric, căruia autorul îi dedică dramele „Răposatul postelnic" (1862), „Răzvan şi Vidra" (1867), „Domniţa Ruxanda" (1868) şi romanul „Ursita" (1876). În 1879 publică „Trei crai de la răsărit", comedie de moravuri, care-i satirizează pe „stricătorii de limbă", tendinţele franţuzite şi latinizante ale lingviştilor vremii.

Studiul „Perit-au dacii?", publicat în 1860, în „Foiţa de istorie şi literatură" şi reluat în „Istoria critică a românilor" (1873), are un rol de echilibrare, în epocă, a tendinţelor de a exagera componenta latină sau slavă din alcătuirea limbii române. În impunătoarele lucrări ale Şcolii Ardelene şi în unele orientări ale vremii (datorate lui Gheorghe Asachi în Moldova, Ion Heliade-Rădulescu în Ţara Românească, Aron Pumnul la Cernăuţi, August Treboniu Laurian, provenit din Transilvania) se făceau tot mai remarcate excesele purismului latinist, potrivit căruia din limba română trebuie îndepărtate elementele nelatine, mergând până la ortografia etimologizantă din „Dicţionarul limbei române" (1871-1876) al lui Massim şi Laurian. Pe de altă parte, lingvistul Alexandru Cihac (1825-1887) susţinea că numai o cincime din cuvintele limbii române ar fi de origine latină şi două cincimi de origine slavă, la care se adaugă alte influenţe, ceea ce falsifica în mod grosolan adevărul ştiinţific cu privire la etnogeneză şi la formarea limbii române.

Combătând în primul rând ideea originii exclusiv romane a poporului român, promovată de reprezentanţii Şcolii Ardelene, Bogdan Petriceicu-Hasdeu resuscită rolul substratului în etnogeneză, „Perit-au dacii?" fiind un punct de plecare pentru studiile ulterioare de afirmare a elementului dac în formarea poporului român. El reia afirmaţiile istoricilor Eutropius şi Dio Cassius, folosite şi de savanţii („zişii doctori", se pronunţă ironic Hasdeu) ardeleni, pentru a infirma ideea nimicirii dacilor în luptă, cât şi pentru a combate părăsirea totală a Daciei de către romani în timpul lui Aurelian. Hasdeu pledează în favoarea unui punct de vedere echilibrat, bazat pe izvoare istorice şi pe fapte de limbă, pentru a dovedi că „naţionalitatea noastră s-a format din câteva eleminte, din cari nici unul n-a fost predomnitor." Contopirea acestora face ca noul popor să fie „o viţă neatârnată", cu însuşiri proprii, provenite din însuşirile fiecărei părţi constitutive.

Manualele ART 1, SIGMA

LUCIAN BLAGA

REVOLTA FONDULUI NOSTRU NELATIN

LUCIAN BLAGA (1895-1961). Poet, dramaturg, eseist, filozof. Este unul dintre spiritele majore ale secolului XX, promovând, deopotrivă prin opera poetică şi prin cea filozofică, ideile moderne ale timpului său. A scris poezii, grupate în volumele „Poemele luminii" (1919), „Paşii profetului" (1921), „În marea trecere" (1924), „Lauda somnului" (1929), „La cumpăna apelor" (1933), „La curţile dorului" (1938), „Nebănuitele trepte" (1943), piese de teatru, „Zamolxe" (1921), „Tulburarea apelor" (1923), „Meşterul Manole" (1927), „Cruciada copiilor" (1930), lucrări filozofice, între care „Trilogia culturii", cu un studiu definitoriu pentru spiritualitatea românească, „Spaţiul mioritic" (1936).

În anii de formare, la Viena, evocaţi în „Hronicul şi cântecul vârstelor", şi, de fapt, în contextul mai larg al culturii germane de început de secol, Lucian Blaga s-a aflat în acest sistem de influenţe, materializate mai întâi într-o teză de doctorat, în 1920, cu o temă din domeniul morfologiei culturii, „Kultur und Erkenntnis" („Cultură şi cunoaştere"). Apoi, întors în ţară, poetul va intra în cercul revistei „Gândirea", care promova un autohtonism puternic marcat, Blaga dând expresie, în mai multe eseuri, „revoltei fondului nostru nelatin", misterelor păgâne, străvechi, extrase din tiparele noastre originare.

Lucian Blaga este receptiv la înnoirile poetice ale vremii şi la evoluţia fenomenului filozofic din contemporaneitatea sa. Noul ev tehnic de după anul 1900, marcat, încă de la început, de infernul Primului Război Mondial, este, pentru fiinţa umană, devastator, tiranic, nu mai puţin ridicol însă de multe ori, dată fiind frenezia cu care oamenii epocii îşi asumă noile instrumente, noile cuceriri tehnice, avionul, automobilul sau pachebotul. Faţă de aceste perspective, văzute, în unele cazuri, accentuat catastrofice, un puternic curent iraţionalist se dezvoltă în filozofia şi în artele europene, ca reacţie la scientismul secolului anterior şi la excesele revoluţiei industriale. O serie de filozofi şi de antropologi germani, Frobenius, Spengler, Woringer, Klages, Riegl, poeţii Georg Trakl, Franz Werfel, Max Brod, Georg Heym, pictorii expresionişti de la grupările **Die Brücke** sau **Der blaue Reiter** încep să pună sub semnul întrebării însăşi evoluţia omului, reprezentând lumea, în creaţiile lor, în note concordante cu noile ameninţări şi cu grotescul existenţial. Omul viitorului, omul-maşină se transformă tot mai mult într-o fiinţă artificială, comodă şi inertă, care se complace într-un decor suprarealist, malefic, pierzându-şi puterile originare, într-un declin având în final, ca pericol extrem, însăşi dispariţia vieţii. Mişcarea expresionistă şi iraţionalistă pune în discuţie însăşi condiţia umană, dependentă iremediabil, de acum, de produsele tehnice ale civilizaţiei moderne, omul devenind, din această perspectivă, o specie fără viitor. Într-o lucrare de răsunet, „Spiritul ca adversar al Sufletului", analizată de Lucian Blaga în „Fiinţa istorică", Ludwig Klages susţinea că „istoria este un proces de decadenţă, în care triumfă tot mai mult spiritul, care odată şi odată va distruge viaţa", iar oamenii arhaici, pelasgii, se aflau pe o treaptă ontologică superioară faţă de omul desuet contemporan, aflat prea mult sub influenţa spiritului reflexiv.

Pe această linie se înscrie şi **resurecţia omului stihial**, din piesa „Zamolxe" (1921), numită şi **mister păgân**; aici, dacii se simt **fulgere**, **izvoare**, forţe primare, iraţionale, trăind într-o epocă în care puterea zeilor primordiali depăşeşte orice limite, intangibile de către omul modern. **Preistoria**, consideră Blaga, este o formă permanentă de manifestare **a divinului**, singura viabilă şi autentică, reminiscenţe ale acesteia existând simultan cu istoria („Despre permanenţa preistoriei", Saeculum, 1943). Nu este astfel de mirare că Blaga a fost influenţat la început de Nietzsche („Aşa grăit-a Zarathustra", „Amurgul idolilor", „Ştiinţa voioasă", „Genealogia moralei"), care opunea omului banal supraomul, **Übermensch**-ul, capabil să supravieţuiască într-un mediu neantropizat, sălbatic, fără ajutorul ştiinţei, fiind, în splendoarea sa de fulgere şi de lumină, de o măreţie inegalabilă, vorbind puternic, tunător, stăpânind spaţiul din jur, fiind situat cu mult deasupra fiinţei degradabile. Blaga argumentează astfel că ştiinţa umană nu este omnipotentă, nu recuperează **coordonatele mitice**, **Urphänomenul**, **abisalitatea existenţială**, ea doar încercând să risipească misterele Universului. Servitorii ei, care descoperă principiile aşa-zise „ultime", nu fac decât să aproximeze **întregul** cu ecuaţii şi se complac în stadiul orizontalităţii, nu au **verticalitate**, ceea ce îi împiedică să vadă **orizonturile ascunse**: „Făptură refuzată de cer – omul de ştiinţă se lipeşte gasteropodic de terenul pe care se mişcă". („Trilogia valorilor").

Volumele de poezii ale lui Blaga figurează aceeaşi traiectorie existenţială, ascensiunea către lumină şi căderea fiinţei umane până în pragul deznădejdii, în proximitatea extincţiei. Naşterea a însuşi poetului, de fapt a fiinţei, se face, în primul volum de versuri, „Poemele luminii" (1919), sub semnul luminii („Unde şi când m-am ivit în lumină, nu ştiu" – „Biografie"), devenită metaforă cosmogonică, fiindcă, spre deosebire de Eminescu, în „Scrisoarea I", care considera că Universul este creat din secunda de nemişcare primordială, din neant, din întunericul originar, poetul din Lancrăm ne oferă o cosmogonie la baza căreia pune conceptul luminii.

„Paşii profetului" (1921) marchează punctul inerţial al elanului vitalist, din care se produce regresiunea, căderea, degradarea treptată a lumii, renunţarea la energiile de dincolo de fire, dătătoare de viaţă şi de nemurire, în favoarea unor adevăruri banale, contrafăcute, inventate de oameni: Pan, zeul păgân, va muri odată cu apariţia noii religii creştine, se va retrage în eternitate, când află că până şi vechiul său prieten, păianjenul, îl trădează („Păianjenul"). Natura omnipotentă, conţinând elementele dătătoare de forţă, îşi pierde treptat puterile oculte, din care se receptează numai reminiscenţe ale acelor **Urkräfte**: „La orizont – departe – fulgere fără glas/ zvâcnesc din când în când/ ca nişte lungi picioare de păianjen – smulse/ din trupul care le purta." („Vară").

„În marea trecere" (1924) este strigătul disperat al fiinţei, **der Schrei**-ul expresionist, de oprire a „trecerii", a fluxului distrugător al timpului, a ceasornicului cu care se măsoară „destrămarea", deşi, contradicţie fatală, „unde nu e moarte, nu e nici iubire".

În termenii inexorabili ai acesteia se zbate, de fapt, omul, osândit, ca Heraclit, să străbată o lume fără speranţă, unde paşii lui sună în umbră ca „nişte roade putrede", dar nu se poate desprinde de ea, căci adeptul principiului *panta rhei* este acum silit să adaste „lângă ape verzi", stătute, în care se adună toate cărările. („Heraclit lângă lac").

Insuportabil devine, în volumul „La cumpăna apelor" (1933), corul robilor ce se îndreaptă numai spre **soare-apune**, într-un iluzoriu **tren al morţilor**. „O boală anume", secretă, a poeţilor atinge accente paroxistice, strigătele de disperare sună tânguitor şi obsedant, îndemnând doar la o linişte nemeritată; până şi divinul este cuprins de o lene inexorabilă, mişcarea dispărând ca principiu generator de viaţă, iar arhanghelii îndreptându-se spre vatră. Bătrâneţea sfinţilor este un indicator pentru desuetudinea lumii, în pragul unei morţi premature. Elanul, năzuinţa ascensivă a poetului se încheie cu acest volum.

Odată intrat pe panta declinului, sentimentalismul, nostalgia rememorării tinereţii, se declanşează cu o forţă acută în „La curţile dorului" (1938). Fiinţele umane îşi urmează destinul, zăbovind adesea „**lângă blide**", gata să-şi primească porţia de fericire zilnică, dorind cu nestrămutată încăpăţânare ca **evul de foc** să vină, să-i salveze din determinismul existenţial mizer.

În „Nebănuitele trepte" (1943) şi în poemele grupate în „Vârsta de fier" (1940-1944) se urmează aceeaşi structurare a materiei: **muntele** este locul unde toţi tind să ajungă, unde minunile devin posibile; **valea**, prin contrast, este un tărâm al pieirii, loc unde condamnaţii îşi ispăşesc pedeapsa, aceea de a se fi născut oameni, după ce au pierdut Paradisul.

„Mirabila sămânţă" (1960) aparţine aceluiaşi regn solar, ducând la apariţia vieţii, la eliminarea nefastului, a nemişcării, reprezentând, în poezia lui Lucian Blaga, o resurecţie a optimismului. **Floarea**, rezultată prin plantarea **seminţei** într-un sol roditor, este simbol al ascensiunii spre nemurire, demers de părăsire a lumii intermediare, inferioară prin lipsă de elan vital. Plantată în teren fertil, sămânţa resuscită erosul, poate duce la apariţia cuplului adamic: „Căutăm pământul unde/ mitic ne-alcătuim/ Ochi ca oameni să deschidem/ dar ca pomii să-nflorim" („Bunăvestire pentru floarea mărului"). **Seminţele** răspund întrebărilor puse neantului, incapabil să prescrie coordonate eterne pentru fiinţa umană. Singura scăpare în faţa destinului necruţător este **forţa germinativă**, conservând tinereţea naturii, a spicelor ce tânjesc după lumina lumii, magice ca în povestirile celtice, generatoare de viaţă („Cântecul spicelor"). Poetul nutreşte tainice dorinţe, figurate în prezenţe ale elementului feminin şi după moarte, drept mijloc de transcendere a materialului, menite să-i conserve memoria: „Viori sunt femeile,/ Tremur în palme răsfrânt/ Le slăvesc şi le cânt/ pentru sfârşitul de drum/ ce-l au în pământ" („Viori aprinse, femeile").

Articolul „Revolta fondului nostru nelatin", apărut în revista „Gândirea" în 1921, se încadrează în viziunea tradiţionalistă a acestei reviste, fiind scris de Lucian Blaga pentru a contracara exclusivismul latin în configurarea componenţei spirituale a poporului român: „Un prieten îmi vorbea despre înrâurirea slavă asupra literaturii noastre; închinător îndârjit la altarul latinităţii – clare şi măsurate – el nu îngăduia nici cea mai mică alterare sau spălăcire a acesteia prin «maximalismul» slav.". Poetul consideră că se ajunge, în felul acesta, la un „exclusivism latin", prin care mulţi împărtăşesc convingerea că există spirite naţionale şi culturi superioare şi inferioare, cu subtilitatea, de pildă, a lui Anatole France, care crede că opera lui Dostoievski ar fi „o monstruoasă ciudăţenie".

Moştenirea acestei atitudini despre latinitate este expresia unor timpuri mai vechi, „când a trebuit să suferim râsul batjocoritor al vecinilor, care cu orice preţ ne voiau subjugaţi". În momentul apariţiei studiului, această atitudine nu era decât dovada unor vremuri zbuciumate ale istoriei, în care lumea se supunea unor reguli ale dezvoltării organice în spirit meliorist. Pentru a-şi argumenta poziţia despre „însemnatul procent de sânge slav şi trac, ce clocoteşte în fiinţa noastră", Lucian Blaga supune analizei un experiment biologic semnificativ: „Cunoaştem experimentul încrucişării unei flori albe cu o floare roşie a aceiaşi varietăţi. Biologii vorbesc despre aşa numitele **dominante**.". În domeniul culturii şi al psihologiei etnice, dominanta se construieşte în funcţie de cultura cu o putere spirituală mai mare: „Într-o îndepărtată analogie cu experimentul acesta biologic – atât de convingător în simplitatea sa – se poate spune că în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniştită şi prin excelenţă culturală. Avem însă şi un bogat fond **slavo-trac**, exuberant şi vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conştiinţe. Simetria şi armonia latină ne e adeseori sfârticată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin."

Din respect pentru cultul strămoşilor, naţiunea română, consideră Lucian Blaga, ar trebui să acorde consideraţia necesară tuturor componentelor spirituale etnice din care a rezultat sinteza actuală: „Nu e lucru nou: suntem morminte vii ale strămoşilor. Între ei sunt de aceia pe care îi ocrotim şi-i îmbrăţişăm cu toată căldura, din motive istorice şi politice; **dar avem şi strămoşi pe care îi tratăm ca pe nişte copii vitregi ai noştri**.". Poetul dezavuează cu argumente convingătoare o asemenea opinie: „Atitudine lipsită de înţelepciune, deoarece cu cât îi ţinem mai mult în frâul întunericului, cu atât răscoala lor va fi mai aspră, mai tumultuoasă – putând să devină fatală «privilegiaţilor» de astăzi. Istoria noastră se proiectează mai mult în viitor decât în trecut. E bine să ne dăm seama de puterile potenţiale care ne zac în suflete – vulcani în fundul mărilor."

Claritatea latină se poate îmbogăţi şi diversifica, apreciază autorul complexei teorii a „spaţiului mioritic", prin resuscitarea fondului traco-dac: „De ce să ne mărginim numai la un ideal cultural latin, care nu e croit în asemănare **desăvârşită** cu firea noastră mult mai bogată. Să ne siluim propria natură – un aluat în care se dospesc atâtea alte virtualităţi? Să ne ucidem corsetându-ne într-o formulă de claritate latină, când cuprindem în plus atâtea alte posibilităţi de dezvoltare? – Întrebarea va nelinişti multe inimi. Din partea noastră, ne bucură când auzim câte un chiot ridicat din acel subconştient barbar, care nu place deloc unora. Aşa cum o înţelegem noi – într-adevăr nu ne-ar strica puţină barbarie.". Acest fond nelatin este un dat al poporului român: „Cunoscutul ritm de linişte şi de furtună, de măsură şi de exuberanţă, ce-l găsim în viaţa altor popoare se lămureşte mai mult prin logica inerentă istoriei, prin alternarea de teze şi antiteze, cum le-a determinat un Hegel bunăoară. Acelaşi ritm are la noi rădăcini cu mult mai adânci în însuşiri temeinice de rasă. Deosebirea aceasta ne îngăduie frumoase perspective istorice.

Cei ce aparţin trecutului cu pozitivismul lor sec sau neastâmpărat vor mormăi în barba lor apostolică: e un romantic. Ca să nu le las nicio îndoială, mărturisesc: un romantic? – într-un singur înţeles, da. Şi anume întrucât am convingerea că adevărul trebuie să fie expresiv şi că miturile sunt prin urmare mai adevărate decât realitatea."

VASILE PÂRVAN

GETICA

VASILE PÂRVAN (1882-1927). Istoric, arheolog, filozof al istoriei, epigraf, profesor de istorie antică la Universitatea din Bucureşti. Studii universitare în Bucureşti, avându-i ca profesori pe N. Iorga şi Dimitrie Onciul, apoi în Germania, unde se specializează în istorie antică. Deschide în ţară numeroase şantiere arheologice, cea mai importantă descoperire a sa fiind ruinele cetăţii Istria, în 1911, care îi prilejuieşte adunarea unui fond documentar vast pentru lucrările sale ştiinţifice. Este considerat „părintele şcolii arheologice româneşti”.

În 1909 îşi dă doctoratul cu o lucrare despre „Naţionalitatea negustorilor din Imperiul Roman”, iar în 1926 publică lucrarea sa fundamentală „Getica: O protoistorie a Daciei”, prin care dă o viziune complexă şi profundă asupra lumii geto-dace din mileniul I î.Hr., cu o civilizaţie comparabilă cu aceea a Greciei antice. Alte lucrări: „Contribuţii epigrafice la istoria creştinismului dacoroman” (1911), „Idei şi forme istorice” (1920), „Începuturile vieţii romane la gurile Dunării” (1923), „Dacica. Civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene” (1928).

Prin „Getica”, Vasile Pârvan revalorizează, cu argumente de cultură străveche, arheologice, istorice şi mitologice, componenta autohtonă a etnogenezei românilor, care precede cu aproape un mileniu contactul cu civilizaţia romană. Savantul reconstituie imaginea complexă a unei civilizaţii străvechi, întemeiată pe o cultură materială şi spirituală profundă, ale cărei ecouri şi reminiscenţe se regăsesc în modul de viaţă şi în firea poporului român. Deşi afirmă superioritatea spirituală a geto-dacilor, manifestată în idei morale, credinţe religioase, atitudini existenţiale, Vasile Pârvan nu supralicitează rolul filonului geto-dac în formarea poporului român, considerând că „ideea-mamă a întregii culturi româneşti e ideea romană”. Cu toate acestea, el orientează atenţia cercetătorilor asupra unei lumi cu valori materiale şi spirituale profunde, definită prin acte patriotice mărete şi eroice, prin simplitatea vieţii rurale şi spiritul de sacrificiu în apărarea pământului străbun, prin adoraţie faţă de forţele naturii, reprezentate în cer printr-o zeitate supremă.

Analizând cultura getică, Vasile Pârvan aplică o viziune comparatistă, care îi pune faţă în faţă pe geţi şi pe greci, datorată şi faptului că primele izvoare scrise provin din scrieri greceşti. Grecii „au fost aşa de miraţi de înalta lor concepţie despre lume şi viaţă – în special de credinţa lor în nemurirea sufletului”, încât i-au găsit explicaţii în faptul că zeul suprem al dacilor, Zalmoxis, ar fi fost sclav şi discipol al lui Pitagora din Samos. Devenit apoi rege şi zeu la geţi, Zalmoxis ar fi răspândit în rândul acestora filozofia religioasă şi mistică a învăţatului grec. Cultura geto-dacă nu era diferită calitativ, ci numai formal de cea greacă, întrucât „grecii erau orăşeni, geţii erau săteni”.

Pe aceste coordonate culturale, materiale şi spirituale, Vasile Pârvan reconstituie întregul mod de viaţă al vechilor geţi. Trăsătura lor fundamentală este statornicia, ocupaţia principală fiind agricultura, practicată şi în vremuri de restrişte, „când Dobrogea era cutreierată de toate hoardele”. Într-o lume de agricultori, animalele domestice erau calul, boul, oaia şi capra, consemnate atât în scrieri literare, cât şi reprezentate în monumente descoperite în cetăţile de la Pontul Euxin.

Locuinţele geto-dace erau cetăţi de piatră pentru apărare în faţa duşmanilor sau, la câmpie, numai simple colibe sau bordeie aşezate pe malul apelor, pe jumătate îngropate în pământ, pentru a se proteja de iernile aspre din Muntenia, din Dobrogea şi din stepa basarabeană. La deal şi la munte, casele erau de bârne, aşezate direct pe pământ sau pe piloni de lemn sau de piatră. Ne aflăm încă, spune Vasile Pârvan, într-o „epocă a lemnului", fierul fiind folosit exclusiv pentru arme.

Religia geto-dacă a stârnit, în lumea Antichităţii şi mai târziu, cel mai mare interes, fiind sursa unei mitologii autohtone care, pe măsura unor noi cercetări, se dovedeşte tot mai bine reprezentată. Surprinzătoare era, pentru istoricii din Antichitate, „o adâncă şi severă religiozitate" a geto-dacilor, care se manifesta în toate împrejurările vieţii, „fie de zilnică închinare puterilor supranaturale, fie de catastrofală unire cu divinitatea nemuritoare, prin renunţare de bunăvoie la viaţa chinuită în pace ori biruită în război". Geţii credeau în nemurirea sufletului, în dualitatea trup-spirit, trupul fiind o piedică a accesului la nemurire. De aceea, „el nu are niciun preţ, poftele lui nu trebuie ascultate, la război el trebuie jertfit fără părere de rău", căci „abia prin moarte omul înviază la viaţa cea veşnică".

Zeul suprem al geto-dacilor este Zalmoxis, zeu uranian, care „e în cer, nu pe pământ". El reprezintă liniştea naturii, cerul senin, fiind în luptă cu „demonii răi ai furtunilor, norilor, grindinii". Geţii îşi ajută zeul în potolirea forţelor malefice ale naturii trăgând cu arcul către norii întunecaţi sau prin acte de adoraţie ale marelui preot, substitut al zeului pe pământ, care sălăşluieşte pe munţii înalţi, în peşteră de stâncă, şi coboară rar în lumea de jos, pentru a da sfaturi sau a transmite porunci. La el nu poate urca decât regele, „ca stăpân numai al trupurilor, iar nu şi al sufletelor supuşilor săi." Ne aflăm, aşadar, în plină mitologie, încărcată de farmec, a cărei imagine literară este reprezentată în poemele eminesciene sau în romanele lui Mihail Sadoveanu.

Manualele ALL, CORINT 3, NICULESCU

MIRCEA VULCĂNESCU

DIMENSIUNEA ROMÂNEASCĂ A EXISTENŢEI

MIRCEA VULCĂNESCU (1904-1952). Sociolog, filozof, economist. Studii universitare, între 1921-1925, la Facultatea de Litere şi Filozofie şi la Facultatea de Drept din Bucureşti. Participă la cercetări sociologice întreprinse pe teren de Dimitrie Gusti, căruia îi este şi asistent onorific la Universitate, susţine o intensă activitate publicistică şi ştiinţifică în revistele vremii, îndeplineşte funcţii importante în statul român în perioada interbelică şi în timpul guvernului antonescian. În 1948, după instalarea la putere a regimului comunist, este arestat ca fost secretar de stat în guvernul lui Ion Antonescu şi condamnat la opt ani de închisoare. Moare în timpul detenţiei, în 1952, datorită condiţiilor inumane din captivitate.

Publică studii de filozofie, sociologie şi economie rurală: „Teoria şi sociologia vieţii economice. Prolegomene la studiul morfologiei economice a unui sat" (1932), „Cele două Românii" (1932), „Gospodăria ţărănească şi cooperaţia" (1933). În încercarea de a defini trăsăturile spiritualităţii româneşti, scrie eseurile „Omul românesc" (1937) şi „Ispita dacică" (1941). Lucrarea sa cea mai importantă este „Dimensiunea românească a existenţei" (1943).

Mircea Vulcănescu este un reprezentant al „generaţiei 27", care îi include pe Mircea Eliade, Constantin Noica, Emil Cioran, tineri intelectuali ai vremii formaţi la şcoala lui Dimitrie Gusti şi Nae Ionescu, în spiritul identificării şi afirmării trăsăturilor fundamentale ale spiritualităţii româneşti. Fiecare dintre aceştia a scris de altfel eseuri şi studii remarcabile: „Comentarii la legenda Meşterului Manole" (1943) şi „De la Zalmoxis là Genghis-Han" (1970) – Mircea Eliade, „Sentimentul românesc al ființei" (1978) – Constantin Noica, „Schimbarea la față a României" (1936) – Emil Cioran.

În „Dimensiunea românească a existenței", în care se include, cu mici modificări şi textul conferinței „Ispita dacică", susținută la 31 mai 1941 la Sala Dalles din Bucureşti, Mircea Vulcănescu identifică „ispita tracică" pornind de la o metodă de cercetare ce stă sub semnul paradoxului, exprimat atât de Nietzsche, „nu putem înțelege trecutul decât prin arătarea a ceea ce este viu din el în vremea noastră", cât şi de Paul Valery, „cultura unui om este ceea ce îi rămâne după ce a uitat totul". Tot aşa, ispita tracică nefiind, pentru români, „o ispită extrospectivă", „ajungi la traci după ce elimini din tine tot ceea ce reuşeşti să identifici că datoreşti altora". Fantoma sufletului trac este iluzorie „numai când încercăm s-o prindem din afară". Pentru a o afla, trebuie „să ne oprim şi să ne cufundăm în noi înşine". Ea este o „ispită lăuntrică", „reziduală", pe care o recunoaştem în cuvinte transmise din vechime, „barză", „varză", „viezure", „mazăre", în conciul femeilor din Hunedoara, neschimbat până astăzi, sau în cuşmele țăranilor din Țara Oaşului, care nu trebuie căutate pe Columna lui Traian, ci văzute la fața locului, în realitatea lor păstrată de mii de ani.

În viziunea lui Mircea Vulcănescu, care se cufundă treptat în orizontul metaforic al poeziei şi al misterului, românii au, ca şi tracii, două inimi. Una „ține de chemarea pământului", „de legătura cu-ai lui, cu bătătura, cu câmpul, cu vitele". Străinătatea nu îl prinde pe român, ea se preface „în apă şi în pământ", încât se poate spune că „nu Roma a cucerit aici pământul, ci pământul a cucerit Roma". Altă inimă îi deschide românului perspectiva eroică, a naturii, a codrului, a haiduciei, a culmilor înalte şi a spațiilor cosmice, a eternității spiritului în aceste vaste vecinătăți. Textul eseului ia nuanța de sublim poem mioritic în proză: „Una e chemarea pământului, a doua e chemarea codrului; chemarea singurătății; a vitejiei, a haiduciei. Chemarea culmilor aspre şi reci, chemarea apelor şi a stelelor ce se oglindesc în ape. Orizontul ei e spațiul fără sfârşit, spațiul ordonat în care zările se înfrățesc şi se țin unele pe altele de mâini, ca şi stelele cerului. Timpul ei este veşnicia. Pentru această vedenie, lumea, viața, nu sunt decât un măreț alai, o vastă procesiune stelară, o neîncetată trecere."

Manualul ART 1

SIMION MEHEDINȚI

VECHIMEA POPORULUI ROMÂN ŞI LEGĂTURA CU ELEMENTELE ALOGENE

SIMION MEHEDINȚI (1868-1962). Geograf, etnograf, filozof al culturii, academician, savant de talie europeană, personalitate enciclopedică a ştiinței româneşti, cu merite deosebite în dezvoltarea domeniilor cunoaşterii şi în modernizarea învățământului. Provine din cercul „Junimii", ca discipol al lui Titu Maiorescu, şi preia conducerea revistei „Convorbiri literare" în perioada 1907-1923. Participă la sistematizarea ştiinței geografice şi la educația tineretului, prin studii, cursuri şi conferințe: „Terra – introducere în geografie ca ştiință", „Şcoala muncii. Altă creştere", „Către tânăra generație".

Studiul „Vechimea poporului român şi legătura cu elementele alogene" este o sinteză a ideilor despre vechimea şi continuitatea poporului român în vatra natală, cu argumente riguroase, validate de cercetarea ştiinţifică şi expuse într-un stil sobru, fără efuziuni lirice şi polemice. Ideea de bază este că românii sunt „locuitorii cei mai vechi ai acestui pământ" şi „unul dintre cele mai vechi popoare ale întregului continent". În istoria lui milenară, războaiele cu împăratul Traian, de la care se începe în mod obişnuit istoria românilor, este numai un episod târziu într-o existenţă etnică şi statală de mai multe secole. De cel puţin o sută de ani, statul dac era „în culmea înfloririi", fiind singura putere viabilă ce putea „ţine în cumpănă Imperiul Roman". Mai mult, în anul 513 î.Hr., „când Roma stăpânea doar câteva sate pe malul stâng al Tibrului (nici cât Ţara Bârsei)", scrierile vechi menţionează luptele cu Darius al lui Istaspe, unul dintre marii monarhi ai Asiei. Herodot îi numeşte pe geţi „cei mai viteji şi mai drepţi dintre toţi tracii", alcătuind cel mai numeros popor din Europa.

Simion Mehedinţi argumentează existenţa unei „civilizaţii înaintate" a geţilor, care le-a asigurat statornicia şi trăinicia, printr-un alt episod istoric. Spre deosebire de greci, „care erau oameni de mare", „geţii erau, ca şi romanii, plugari", cu roade ale pământului atât de bogate, încât, în expediţia la nord de Dunăre, soldaţii lui Alexandru cel Mare au fost nevoiţi să culce spicele din lanurile înalte cu lancea. Pe lângă număr şi civilizaţie, geţii aveau „o reală cultură", bazată pe religiozitate, pe valori morale şi pe cultivarea spiritului. Geograful grec Strabo îl admira pe Zamolxe ca pe un geniu etic, care a indus dacilor doctrina că „sănătatea sufletului poate asigura sănătatea şi frumuseţea corpului". Locurile şi practicile sfinte se înscriu în aceeaşi viziune existenţială: în Carpaţi exista un „munte sfânt", Kogaeonum, cu un râu prin faţa unei peşteri (în care sălăşluia marele preot), iar Dunărea avea acelaşi caracter de sacralitate, încât, înainte de a pleca la război, dacii beau apă din fluviu.

Manualul ART 1

ADRIAN MARINO

PENTRU EUROPA. INTEGRAREA ROMÂNIEI

ADRIAN MARINO (1921-2005). Critic, istoric, eseist şi teoretician literar. Discipol al lui G. Călinescu, al cărui doctorand şi asistent este la Universitatea din Bucureşti în perioada 1945-1948. Arestat, ca deţinut politic, în 1949 şi închis până în 1957, apoi deportat în Bărăgan până în 1963. Om de vastă cultură, cu proiecte enciclopedice, reluate în 1966, odată cu publicarea lucrării de doctorat, „Viaţa lui Alexandru Macedonski". Urmează un şir impresionant de studii şi cercetări literare: „Opera lui Alexandru Macedonski" (1967), „Introducere în critica literară" (1968), „Modern, modernism, modernitate" (1969), un impunător „Dicţionar de idei literare" (vol. I, A-G, 1973), „Critica ideilor literare" (1974). Scrieri remarcabile sunt „Hermeneutica lui Mircea Eliade" (1980), „Hermeneutica ideii de literatură" (1987) şi „Biografia ideii de literatură (vol. I-VII, 1991-2003). Adrian Marino se dovedeşte un spirit european convins, atât prin modernitatea ideilor sale estetice şi culturale, cât şi prin lucrări care militează pentru integrarea României în structurile europene, „Pentru Europa" (1995), „Revenirea în Europa" (1996) sau denunţă „Cenzura în România" (2000).

Eseul „Pentru Europa. Integrarea României" este unul polemic, având ca ţintă tracomania şi restabilirea adevărului istoric în aspectele esenţiale ale etnogenezei româneşti. Adrian Marino admite că negarea existenţei tracilor şi a rolului lor de substrat ar fi total infructuoasă, chiar, în faţa datelor ştiinţifice riguros controlabile, „o absurditate şi mai mare" decât „studiile tracologice". Eseistul pune sub semnul îndoielii ideea că tracii credeau în „nemurire", că aveau o „spiritualitate" înaltă, că „religiozitatea traco-getică este net superioară, spiritual vorbind, culturii şi moştenirii latine".

Erorile şi exagerările tracomaniei pornesc, consideră Adrian Marino, de la faptul că „se citează trunchiat, obsedant, ritual, ostentativ, câteva pasaje din Herodot". Lectura integrală a istoricului grec „rezervă nu puţine surprize", care atenuează sau contrazic aprecierile superlative asupra calităţilor atribuite geto-dacilor. Astfel, citatele „după indieni, neamul tracilor este cel mai mare din istorie" şi „ei ar putea fi cei mai puternici din neamurile pământului" nu se continuă tocmai cu afirmaţia care anulează acest lucru: „Dar unirea lor e cu neputinţă şi nu-i chip să se înfăptuiască, de aceea sunt ei slabi.". Adrian Marino identifică aici incapacitatea românilor „pentru organizare şi cooperare, pentru coordonare şi unitate, individualismul nostru acerb, pulverizarea permanentă a conştiinţelor." Alt citat face trimitere la „înclinările noastre profund contemplative" generate, dacă respectăm linia ancestrală a calităţilor pozitive sau negative, de trândăvia strămoşilor, menţionată de Herodot: „La ei trândăvia este un lucru foarte ales, în vreme ce munca câmpului, îndeletnicirea cea mai umilitoare.". Argumentul decisiv pentru a desfiinţa argumentele tracomane i se pare lui Adrian Marino că se află în următorul citat din Herodot: „La... traci există următoarea rânduială... îşi vând copiii pentru a fi duşi peste hotare.", care ar avea corespondenţă în traficul actual cu copii din societatea românească. E, desigur, şi acesta un punct de vedere, dar el funcţionează, şi în cazul eseistului român, tot desprins din context, întrucât practicile sacrificiale ale diverselor popoare ale Antichităţii reprezintă un capitol de care ar trebui să se disocieze toate popoarele moderne.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

ESEUL. Este un concept proteic, cu o mie şi una de feţe, după cum afirmă Adrian Marino în „Dicţionarul de idei literare" (Editura Eminescu, Bucureşti, 1973), aflat în expansiune continuă, mereu predispus la înnoiri. Eseul a avut, de-a lungul timpului, înţelesuri diferite. Prima şi cea mai banală accepţie este aceea de **examen, probă, verificare**. Montaigne vorbeşte despre **„l'essay de mes facultez naturelles"**, iar cu trimitere etimologică la cuvântul latinesc **exagium**, „cântărire" la figurat, „examen precis, natural". Un alt sens pe care îl dă Montaigne noţiunii de eseu este de **„experienţă"**, vorbind despre „Les essais de ma vie", în sensul de „s'éprouver" („a se pune la încercare"), „enquerir" („a câştiga experienţă"). Un alt sens al eseului presupune, în mod implicit, noţiunea de **gustare**, de la **saggio, assagiare**, „a gusta" adică. Eseul devine o hrană spirituală pentru suflet, pentru entitatea fiziologică a omului. Sensul pe care îl dă Montaigne noţiunii de eseu este acela de „încercare", de experienţă unică; nu întâmplător, în franceză, există expresiile **„coup d'essai"**, **„manière d'essay"**. Variatele tipuri de eseuri se dezvoltă în mod diferit în epoca iluminismului: pentru a exemplifica, eseului literar i se acordă doar unsprezece rânduri în „Enciclopedia" lui Diderot şi D'Alembert, în timp ce eseului ştiinţific („În chimia metalurgică") zece pagini complete. Eseul defineşte, în această accepţie, o încercare analitică, bine structurată, de construire a lumii; un astfel de subiect dificil este preluat de Abraham Cowley în „Discourses by Way of Essays" (1668), iar eseul devine o cale de explorare a unui spaţiu necunoscut (în engleză „*way*" = drum). De-a lungul timpului, s-au scris adevărate eseuri filozofice şi istorice, de către Locke, Leibniz, Hume, Voltaire. „Essay Concerning Human Understanding", „Nouveaux essais sur l'entendement humain", „Essai sur les mœurs et l'esprit des nations".

Eseul tratează cele mai diverse teme şi acoperă arii vaste ale cunoaşterii umane, luând forma tratatului filozofic sistematic (Maine de Biran), a studiului istoric (Guizot, Macailay), a studiului critic-literar (Paul de Bourget). George Lukacs defineşte noţiunea de eseu în „Die Seele und die Formen": „El pleacă de la detalii particulare pentru a trece în curând la generalităţi.". Ţinta eseului este „adevărul", un adevăr sui-generis, reflectând o situaţie contradictorie. Eseul se caracterizează printr-un anume subiectivism care aparţine, în ultimă instanţă, cititorului. Reflectă, într-o mare măsură, personalitatea autorului; referitor la acest lucru, Montaigne afirma **„c'est moy que je peinds"** („pe mine mă înfăţişez") sau Cowley că un eseu este **„of myself"**. Eseul presupune o reflectare a universului exterior, material, cognoscibil sau incognoscibil, în lumea internă a intelectului. Metoda eseistică presupune un punct de comunicare între concept şi intuiţie: aşa se întâmplă în cazul lui „Pseudokynegeticos", de Odobescu, sau „Le Paysan de Paris", de Louis Aragon. Eseul presupune un anume scepticism, este anticlasic din punct de vedere al construcţiei sale, permiţând o mare libertate de abordare tematică şi de tratare compoziţională şi stilistică. Spontaneitatea eseului se observă tocmai din libertatea construirii imaginilor proprii specifice spiritului dornic de transcendere a realităţii banale.

Metoda eseistică este ipotetică, posibilă, provizorie, alternativă, individuală: „Am scris un eseu, adică o ipoteză" se spune adesea. Eseul presupune o deschidere a orizonturilor; se poate crea şi un joc de cuvinte: el presupune **mostración**, nu **demonstración**. Pentru eseu o armă importantă rămâne ironia; presupune în acelaşi timp o repulsie antidocumentară şi antierudită, uzând în genere de nuanţe explicite. Eseul înseamnă a ajunge mai aproape de esenţa transcendentă şi atemporală a fenomenelor, printr-o formă deschisă, fără cadre fixe, urmând un mers sinuos şi imprevizibil uneori al demonstraţiei. Eseul deschide paranteze, permite anumite soluţii, nu închide căile către „lumea totală" a fanteziei, virtuală sau mai puţin virtuală. Pentru definirea metodei sale, Montaigne foloseşte termeni ca **rapsodie, marqueterie mal jointe, fagotage, farcissure, fantaisie, inventions, verves, resveries, songes, revasseries.** Eseul presupune o notă de noutate, având un statut semiliterar. G. Călinescu scria despre cunoscutele sale „Impresii asupra literaturii spaniole": „Nu ofer un studiu asupra literaturii spaniole, ci o operă literară de speţa eseului.". Scrierea eseistică are o anumită unitate: un eseu bun trebuie scris frumos, în timp ce un eseu prost nu are astfel de calităţi. Adevăratul eseist este „un mare senior al spiritului". Eseul poate presupune şi anumite distincţii între diferitele specii, dar şi confuzii în definirea şi clasificarea acestora, mergând până la asimilarea eseului de către literatura propriu-zisă: există **romane-eseu, nuvele-eseu, anticipaţii-eseu**. Eseul în roman creează o anume „lirică eseistică", un „Essaycosmos in Romancosmos", fiind întâlnită de la Samuel Butler, Aldous Huxley până la Italo Svevo şi Thomas Mann. Dihotomia între cele două specii, **eseul filozofic**, teoretic şi **eseul de critică literară**, este tranşantă. Se mai poate vorbi de moda eseului, considerat „panaceul studiilor literare, indiciu suprem de subtilitate şi distincţie" (Adrian Marino), de adevăratul şi falsul eseu, de influenţa estetismului superficial („Künstlerei") asupra unor astfel de compuneri literare.

Eseul contribuie la formarea unui nou mit literar: acela de liant între celelalte specii, ca un panaceu al studiilor literare. Robert Musil afirma, în acest sens: „În epoca noastră, manifestarea teoretico-eseistică este mai însemnată decât cea artistică.". Eseul nu este „anacronic", ci accepţiunea sa este, mai ales, modernă. Se poate face, în ultimă instanţă, deosebirea între falsul eseu şi adevăratul eseu, eliminându-se, în cazul ultimului, falsul estetism („Künstlerei"). Deşi stă sub semnul inspiraţiei spontane, alerte, mereu inventive, eclatante, eseul de valoare nu este supus efemerităţii. Efemeridele jurnalistice, preţiozitatea, stilul abscons, haosul sunt, în general, antieseistice şi perisabile.

◆ TEXTUL ARGUMENTATIV ◆

Este tipul de text cel mai des folosit în expunerea argumentată a unei idei, opțiuni, ipoteze, care se demonstrează prin probe semnificative. Din categoria textelor argumentative fac parte: discursurile politice, articolele de fond, predicile, editorialele, textele publicitare, pledoariile în justiție, textele care prezintă descoperiri în domeniul științei, invenții și inovații în tehnică etc.

Structura unui astfel de text presupune trei părți bine delimitate:

a) **introducerea**: enunțarea temei, a problemei, a ideii supuse argumentării;

b) **cuprinsul**: se dezvoltă tema sau ideea propusă, prezentându-se argumentele, care pot îmbrăca mai multe aspecte:

- prezentarea de exemple faptice, de notorietate sau din experiența personală, folosirea unor comparații între evenimente, fenomene, citate semnificative în sprijinul ideii propuse sau de combatere a argumentelor contrare; faptice (probe concrete), care țin de autoritatea unor experți sau a unei comunități, a unei instituții prestigioase, logice (cauză-efect, terțiul exclus), pragmatice (date de efectele favorabile rezultate în urma susținerii acestei ipoteze);
- înlănțuirea logică a argumentelor; argumentarea poate fi afirmativă, atunci când se susține teza, sau confruntativă, atunci când se respinge teza, folosindu-se: relația dintre cauză și efect, prin conectori cauzali specifici (*pentru că, deoarece, din cauză că, din pricină că, întrucât*) și verbe legate de cauzalitate (*rezultă, decurge, depinde* etc.); adăugarea de idei în sprijinul sau în dezvoltarea celei anterioare, prin conectori cumulativi și alternativi: *în plus, în primul rând, în al doilea rând, pe de o parte, pe de altă parte;* prezentarea de contraargumente, prin cuvinte conective de opoziție sau concesive: *dar, în schimb, totuși, deși, cu toate că, chiar dacă* etc.; prezentarea de fapte ce produc consecințe, prin verbe de genul *implică, provoacă, antrenează* și conectori de consecuție: *încât, prin urmare, așadar;*

c) **încheierea**, care confirmă enunțarea inițială a temei sau a ideii demonstrate.

Din punct de vedere stilistic, destinatarul este pus în evidență prin exprimări de tipul: *poate credeți că..., cu siguranță că știți că..., nu pot crede că dumneavoastră..., ce ați zice dacă v-aș spune că...?*. Emițătorul este, la fel, prezent, prin formulări de tipul: *eu cred că..., opinia mea este că..., n-aș zice că..., după modesta mea părere...*. Se folosește în mod preponderent timpul prezent, iar lexicul este orientativ-explicativ (termenii pozitivi sunt folosiți în argumentarea ipotezei, în timp ce termenii negativi în prezentarea antitezei).

Textul presupune și inserarea de scurte fragmente cu caracter narativ, descriptiv sau expozitiv, funcția acestora fiind de persuasiune. În textul **argumentativ-persuasiv**, scopul aparent al acestor fragmente este povestirea, descrierea, clarificarea destinatarului asupra temei propuse, prin expunerea unor fapte și idei necesare comunicării, în timp ce scopul real sau suprascopul este convingerea emițătorului comunicării.

Caracteristici distincte are textul **argumentativ-evaluativ**, care explică semnificațiile unei opere de artă, ale unui spectacol, obiect, fenomen, produs. Din această categorie fac parte: recenziile, cronicile, comentariile critice, studiile asupra unui autor, fenomen cultural sau sportiv. În aceste cazuri, în structura argumentativă expusă mai sus se inserează o subiectivitate mai pronunțată și se aduc ca argumente fapte de cultură, citate semnificative, într-un stil de o mai mare complexitate argumentativă, specializat pe domenii de cultură, știință sau viață mondenă.

Texte argumentative ca subiecte la examenul de bacalaureat

Varianta 1
Bacalaureat 2007
Subiectul al II-lea (20 de puncte)

Scrie un eseu de tip argumentativ, de 15 – 20 de rânduri, despre *poezie*, pornind de la următoarea afirmație: *„Adevăratele poezii încep acolo unde se sfârșesc pe hârtie."* (Octavian Goga, „Precursorii")

Atenție! În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:
- să respecți construcția discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate acestuia; *4 puncte*
- să ai conținutul și structura adecvate argumentării: formularea ipotezei/a propriei opinii față de afirmația dată; enunțarea și dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; *12 puncte*
- să respecți normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie și de punctuație). *4 puncte*

Notă! Punctajul pentru redactare se acordă numai dacă răspunsul respectă limita minimă de spațiu precizată.

Deși nu a fost un critic literar sau un estetician în adevăratul sens al cuvântului, prin afirmația „Adevăratele poezii încep acolo unde se sfârșesc pe hârtie", Octavian Goga face o remarcă de bun-simț și de o evidență ușor de constatat și de argumentat, cu care, fără îndoială, suntem de acord.

Mai întâi, el relevă faptul că poezia autentică, valoroasă, nu rămâne închisă în paginile cărții în care a fost tipărită, ci se transferă în mintea și în simțirea cititorilor, transmițând mesajul ei generațiilor viitoare. Prin urmare, poeziile, ca și oamenii, „au suflet", condiția esențială fiind aceea de a fi citite. Cărțile de poezie, ca de altfel orice operă literară, sunt într-o continuă, nesfârșită așteptare a cititorului, care să le trezească din răbdarea lor infinită pe care o trăiesc în rafturile bibliotecii. Din acest punct de vedere, longevitatea poeziei autentice străbate veacurile.

Pe de altă parte, Octavian Goga evidențiază legătura intrinsecă dintre textul poetic și universul imaginar creat de acesta. Cu alte cuvinte, poezia autentică nu este un simplu text, ci dezvoltă un spațiu imaginar complex, ca rezultat al procesului de reprezentare mentală a impresiilor produse în timpul lecturii. Este spațiul lăuntric al cititorului, înțeles ca acțiune interiorizată, ca izvor inepuizabil de idei și de imagini, care creează plăcerea estetică și îndeamnă la lectură și la reflecție. Pentru „adevăratele poezii", textul este punctul originar din care se dezvoltă acest câmp imaginar, creat prin figurile de stil și prin imaginile artistice, care ilustrează marile teme și motive ale liricii universale.

Aşadar, afirmaţia paradoxală a lui Octavian Goga, pe care o înţeleg şi o susţin, este pe deplin justificată de actul receptării artistice, sfârşitul lecturii însemnând începutul unui intens proces analitic şi meditativ, prin care se evidenţiază frumuseţea şi valoarea creaţiei autentice.

Varianta 3
Bacalaureat 2007
Subiectul al II-lea (20 de puncte)

Scrie un eseu de tip argumentativ, de 15 – 20 de rânduri, despre *şcoală*, pornind de la următoarea afirmaţie: *„Prea multă indulgenţă şcolară e un fel de inflaţie de valori."* (G. Călinescu, „Aforisme şi reflecţii")

Atenţie! În elaborarea textului de tip argumentativ, trebuie:

- să respecţi construcţia discursului de tip argumentativ: structurarea ideilor în scris, utilizarea mijloacelor lingvistice adecvate acestuia; *4 puncte*
- să ai conţinutul şi structura adecvate argumentării: formularea ipotezei/a propriei opinii faţă de afirmaţia dată; enunţarea şi dezvoltarea corespunzătoare a două argumente adecvate ipotezei, formularea unei concluzii pertinente; *12 puncte*
- să respecţi normele limbii literare (registrul stilistic adecvat, normele de exprimare, de ortografie şi de punctuaţie). *4 puncte*

Notă! Punctajul pentru redactare se acordă numai dacă răspunsul respectă limita minimă de spaţiu precizată.

În „Aforisme şi reflecţii", G. Călinescu rosteşte un adevăr esenţial pentru eficienţa procesului instructiv şi educativ din şcoală, pentru educaţie în general: „Prea multă indulgenţă şcolară e un fel de inflaţie de valori". Afirmaţia marelui critic literar mi se pare, în acelaşi timp, de mare actualitate, dacă avem în vedere criza şcolii şi a valorilor în societatea românească.

Asistăm, de prea mulţi ani, la continua degradare a câmpului educaţional în care noi, ca elevi, şi dumneavoastră, ca profesori, ne ducem o bună parte din viaţă. Sunt realităţi evidente fenomenul de neşcolarizare, frecvenţa redusă la cursuri a multor elevi, unii chiar de la colegii cu pretenţii, lipsa de angajare reală în procesul de învăţare a multor elevi, ţinuta necorespunzătoare din cele mai multe şcoli ale noastre, comportamentul violent, injurios, indecent uneori chiar faţă de profesori al unora dintre subiecţii educaţiei, frecventarea în exces, în timpul cursurilor sau la ore târzii, a localurilor de noapte, chiar consumul de alcool şi de droguri, care ne pune realmente sănătatea în pericol.

De partea cealaltă a catedrei, nu de puţine ori observăm, din băncile noastre de elevi, lipsa de vocaţie a unor educatori, absenţa interesului pentru propria pregătire profesională, indiferenţa, neprofesionalismul, uneori chiar violenţa fizică şi insulta.

Toate acestea se regăsesc în ceea ce spunea, pe bună dreptate, G. Călinescu: „prea multă indulgenţă", cuvinte care, în situaţia de faţă, pot să fie un nevinovat eufemism. Totuşi, indulgenţa, ca atitudine generalizată, chiar iresponsabilă, faţă de educaţie, este aceea care a deschis această nocivă cutie a Pandorei. Indulgenţa, ca trăsătură definitorie pentru o lume debusolată, se poate observa peste tot: indiferenţă şi indulgenţă pentru degradarea valorilor morale ale societăţii; indulgenţă şi indiferenţă faţă de propria competenţă profesională ca profesori; indulgenţă şi indiferenţă, ca părinţi, faţă de soarta propriilor copii; indulgenţă şi indiferenţă pentru propriul destin, ca tineri ai acestor vremuri.

Manualele ART 2, CORINT 3

MIHAI EMINESCU

MEMENTO MORI
(PANORAMA DEȘERTĂCIUNILOR)

Poem sociogonic de amploare, comparabil cu scrieri similare ale marilor romantici europeni, Volney sau Victor Hugo de pildă, „Memento mori“ a fost compus între anii 1870 şi 1872, fiind o **vastă panoramă a umanității**, văzută în momentele sale de strălucire şi decădere, toate adunate sub semnul timpului universal devorator: Subtitlul „Panorama deşertăciunilor“ sugerează o contemplare cu ochi de stoic a realității imperfecte a lumii, o viziune lucidă şi sceptică asupra evenimentelor şi a epocilor istorice, surprinse în succesiune cronologică, supuse efectelor devastatoare ale trecerii timpului.

IMERSIUNEA ÎN TIMPUL MITIC. Pentru a pătrunde în starea de vis, evocatoare a lungului traseu prin vreme a umanității, poetul recurge la metonimie şi metaforă: „Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,/ Când a nopții întunerec – înstelatul rege maur –/ Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc,/ Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,/ Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,/ Când în straturi luminoase basmele copile cresc.“, apoi la invocația de tip homeric, adresată unui insolit vehicul de călătorie temporală, „luntrea“ vieții: „Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri,/ Până unde-n ape sfinte se ridică mândre maluri,/ Cu dumbrăvi de laur verde şi cu lunci de chiparos,/ Unde-n ramurile negre o cântare-n veci suspină,/ Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină,/ Unde-i moartea cu-aripi negre şi cu chipul ei frumos.“. Călătoria de-a lungul vremurilor trecute merge până la fruntariile timpului, ale spațiului şi ale gândurilor, reconstituind, sub semnul unei armonii depline, timpurile mitice ale începuturilor. Între lumea perfectă a fanteziei şi lumea reală se stabileşte însă o antinomie ireductibilă: „Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,/ Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite/ Te încerci a stoarce lapte din a stâncei coaste seci;/ Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur,/ Alta unde cerci viața s-o-ntocmeşti, precum un faur/ Cerc-a da fierului aspru forma cugetării reci.“.

Poetul simte numai frumusețea lumii, acolo unde ceilalți sunt incapabili să observe neajunsurile existenței, aducând un elogiu fanteziei romantice, care îi permite imagini de o frumusețe tulburătoare: „Las' să dorm... să nu ştiu lumea ce dureri îmi mai păstrează./ Îmbătat de-un cântec vecinic, îndrăgit de-o sfântă rază,/ Eu să văd numai dulceață unde alții văd necaz,/ Căci ş-aşa ar fi degeaba ca să văd cu ochiul bine;/ De văd răul sau de nu-l văd, el pe lume tot rămâne/ Şi nimic nu-mi foloseşte de-oi cerca să rămân treaz.“. Idealizarea lumii este o cale de a pătrunde în spațiile incerte ale mitului, unde povara existențială a omului a dispărut. Universul însuşi este structurat pe o antinomie perfectă între bine şi rău, două principii opuse ale spațiului fizic cunoscut, puncte de conexiune cu o realitate şi mai vastă, a întregii lumi atemporale. În segmentul spațio-temporal cunoscut, răul devine însă principiu dominant: „N-au mai spus şi alții lumii de-a ei rele să se lase?/ Cine-a vrut s-asculte vorba? Cine-aude? Cui îi pasă?/ Toate au trecut pe lume, numai răul a rămas./ O, acele uriaşe, însă mute piramide/ Cari stau ca veacuri negre în pustiuri împietrite/ Câte-au mai văzut şi ele – ce-ar vorbi de-ar avea glas!“. Piramidele negre, supuse şi ele trecerii timpului, stau mărturie pentru civilizațiile enigmatice ale lumii din vremi imemoriale, uitate acum de o civilizație care nu-şi cultivă moştenirea imensă a trecutului. Secolele trec într-o succesiune rapidă, iar timpurile trecute se dezvăluie în fața ochilor încremeniți ca un basm atemporal: „Când posomorâtul basmu – vechea secolilor strajă –/ Îmi deschide cu chei de-aur și cu-a vorbelor lui vrajă/ Poarta naltă de la templul unde secolii se torc –/ Eu sub arcurile negre, cu stâlpi nalți suiți în stele,/ Ascultând cu adâncime glasul gândurilor mele,/ Uriaşa roat-a vremei înapoi eu o întorc.".

MIT ŞI ISTORIE. Intrând în spațiul vast al fanteziei, poetul urnește roata grea a „codrilor de secoli", a nenumăratelor popoare ce s-au perindat, între măreție și decădere, în timpurile de odinioară: „Şi privesc... Codrii de secoli, oceăne de popoare/ Se întorc cu repejune ca gândirile ce zboară/ Și icoanele-s în luptă – eu privesc și tot privesc/ La vo piatră ce înseamnă a istoriei hotară,/ Unde lumea în căi nouă, după nou cântar măsoară –/ Acolo îmi place roata câte-o clipă s-o opresc!". În felul acesta, imaginile timpului revolut, ca rotite de un imens dagherotip, se succed treptat, pornind de la epocile cele mai îndepărtate: „Colo stau sălbateci negri cu topoarele de piatră./ În pustiu aleargă vecinic, fără casă, fără vatră,/ Cap de lup e-a lor căciulă, pe-a lor umeri, piei de urs;/ Colo-nchină idolatrul nențelesul foc de lemne,/ Colo magul lui îi scrie pe o piatră strâmbe semne/ Să nu poat-a le-nțelege lungul secolilor curs.". Imaginea epocii de piatră se reprezintă tocmai din concentrarea imaginilor primordiale, de la *Männerbünde* până la șamani, care se supun transcendenței divine și semnelor vremii. Focul exercită o forță magică asupra întregului ansamblu al lumii materiale, iar capul de lup simbolizează preocupările războinice ale oamenilor din vremurile imemoriale.

Apoi, din negurile vremii și ale amintirii se configurează imaginea luminoasă a Babilonului, în toată strălucirea lui măreață: „Babilon, cetate mândră cât o țară, o cetate/ Cu muri lungi cât patru zile, cu o mare de palate/ Și pe ziduri uriaşe mari grădini suite-n nori;/ Când poporul gemea-n piețe l-a grădinei lungă poală,/ Cum o mare se frământă, pe când vânturi o răscoală,/ Cugeta Semiramide prin dumbrăvile răcori.". Babilonul e un dom monolitic, o cetate imensă, profilată pe întreaga zare a spațiului antic în întreaga ei splendoare, cu ziduri uriaşe, ridicate până la cer, cu „o mare de palate", simboluri ale opulenței și ale strălucirii. Ca orice înfăptuire umană, cetatea Babilonului parcurge drumul dintre strălucire și decadență: figurile legendare pier, vestita Semiramidă sau orgoliosul Sardanapal („Ce-i lipsea lui oare-n lume chiar ca Dumnezeu să fie?/ Ar fi fost Dumnezeu însuşi, dacă – dacă nu murea.") ori lumea cade în patima plăcerilor fără limite: „Asia-n plăceri molateci e-mbătată, somnoroasă./ Bolțile-s ținute-n aer de columne luminoase/ Și la mese-n veci întinse e culcat Sardanapal;/ Şi sub degete măiestre arfele cugetă mite,/ După plac și-mpart mesenii a cântării flori uimite,/ Vinuri dulci, mirositoare și femei cu chipul pal.". Din legendara cetate, astăzi nu a mai rămas decât pustiul: „Azi? Vei rătăci degeaba în câmpia nisipoasă:/ Numai aerul se-ncheagă în tablouri mincinoase,/ Numai munții, garzi de piatră stau și azi în a lor post;/ Ca o umbră asiatul prin pustiu calu-și alungă,/ De-l întrebi: unde-i Ninive? el ridică mâna-i lungă,/ – Unde este? nu știu, zice, mai nu știu nici unde-a fost.".

Al doilea popas prin faldurile timpului este pe malul Nilului, în vechiul Egipt, singurul fragment publicat antum de poet, cu titlul „Egipetul": „Nilul mişcă valuri blonde pe câmpii cuprinși de maur –/ Peste el cerul d-Egipet, disfăcut în foc și aur,/ Pe-a lui maluri gălbui, şese, stuful crește din adânc;/ Flori, giuvaeruri în aer, sclipesc tainice în soare,/ Unele-albe, nalte, fragezi, ca argintul de ninsoare,/ Alte roşii ca jăratic, alte-albastre, ochi ce plâng.".

Tabloul este liniștitor, paradiziac, Nilul ducând în legendă măreţele istorii trecute: „Şi prin tufele de mături, ce cresc verzi, adânce, dese,/ Păsări, îmblânzite-n cuiburi, distind penele alese,/ Ciripind cu ciocu-n soare, giugiulindu-se cu-amor;/ Înecat în vecinici visuri, răsărit din sfinte-izvoară,/ Nilul mişc-a lui legendă, şi oglinda-i galben-clară/ Către marea liniştită, ce îneacă a lui dor.". Oraşe monumentale, cu edificii care înfruntă veacurile, au crescut pe malurile lui fertile: „De-a lui maluri sunt unite câmpii verzi şi ţări ferice –/ Memphis, colo,-n depărtare, cu zidirile-i antice,/ Mur pe mur, stâncă pe stâncă – o cetate de giganţi –/ Sunt gândiri arhitectonici de-o grozavă măreţie,/ Au zidit munte pe munte în antica lui trufie,/ Le-a-mbrăcat cu-argint ca-n soare să lucească într-un lanţ.".

Imaginea Nilului, purtător al unor semne de mare civilizaţie, este plină de măreţie, ca a înseşi naturii: „Şi să pară răsărită din visările pustiei,/ Din nisipuri argintoase în mişcarea vijeliei,/ Ca un vis al mării sfinte, reflectat de cerul cald/ Ş-aruncat în depărtare... Colo se ridic trufaşe/ Şi eterne ca şi moartea piramidele-uriaşe,/ Racle ce încap în ele fantazia unui Scald.". Sub lumina selenară, eternă, apar şi aici semnele căderii, identificate tot în efemeritatea fiinţei umane, care nu poate supravieţui propriilor înfăptuiri, oricât ar fi de mărețe. Faraonul care îşi vizitează în taină viitorul mormânt traduce neliniştea umană în faţa trecerii neiertătoare a vremii: „El intră să vad-acolo tot trecutul. – I se rumpe/ A lui suflet când priveşte peste-al vremurilor vad.". Lumea întreagă este supusă sorţii fatale, creând sentimentul zădărniciei: „În zădar guvernă regii lumea cu înţelepciune –/ Se-nmulţesc semnele rele, se-mpuţin faptele bune –/ În zădar caut-al vieţei înţeles nedezlegat./ Iese-n noapte şi-a lui umbră lung-întins se desfăşoară/ Pe-ale Nilului mari valuri. – Astfel pe-unde de popoară/ Umbra gândurilor regii se aruncă-ntunecat.".

Peste timp, oraşele mărețe ale civilizaţiei străvechi a Nilului par stihii ale deşertului, „gigantice sicriuri" ale unui popor scufundat în vreme, a cărui iluzorie amintire trezeşte mirarea beduinilor din timpurile noi, creând legende, „basme mândre" despre o măreţie trecută: „Sub nisipul din pustie cufundat e un popor,/ Ce cu-oraşele-i deodată se trezeşte şi se duce/ Sus, în curţile din Memphis, unde-n săli lumină luce. –/ Ei petrec în vin şi-n chiot orice noapte pân-în zori."

Din neantul timpului apar apoi alte măreţii şi figuri ilustre ale trecutului, „Libanonul", unde se văd „rătăcite căprioare", „regii Iudeei în biserica măreaţă", David, „Solomon, poetul-rege, tocmind glasul unei lire", Iordanul, cu oraşul Sion, „templul Iehovei", Grecia, care „se naşte din întunecata mare", cu „temple ş-a ei sarcini de ninsoare", unde „Nimfe albe ca zăpada scutur ap-albastră, caldă,/ Se împroaşcă-n joacă dulce, mlădiindu-se se scaldă,/ Scuturându-şi părul negru, înecându-se de râs.". Roma apare „în uimita omenire", cu valurile roşii ale focului care se împrăştie peste tot, vestind nebunia împăratului Nero.

MITUL DACIEI. În acest caleidoscop al timpului veşnic schimbător, numai imaginea Daciei accede la eternitate, stând încă sub semnul miturilor primordiale. Imaginea naturii eterne este aici perfectă: „Lângă râuri argintoase, care mişcă-n mii de valuri/ A lor glasuri înmiite, printre codri, printre dealuri,/ Printre bolţi săpate-n munte, lunecând întunecos,/ Acolo-s dumbrăvi de aur cu poiene constelate,/ Codrii de argint ce mişcă a lor ramuri luminate/ Şi păduri de-aramă roşă răsunând armonios.". Predilecţia pentru imagini specifice ale codrului predomină la Mihai Eminescu, mai ales în „Călin (file din poveste)". Codrii de aramă, denumiţi printr-un epitet, „roşă", conturează un peisaj de o frumuseţe paradiziacă. Domul bazaltic pune în evidenţă monumentalitatea naturii arhaice, primordiale, şi mitul zânei Dochia: „Munţi se nalţă, văi coboară, râuri limpezesc sub soare,/ Purtând pe-albia lor albă insule fermecătoare,/ Ce par straturi uriaşe cu copacii înfloriţi –/ Acolo Dochia are un palat din stânce sure,/ A lui stâlpi-s munţi de piatră, a lui streaşin-o pădure,/ A cărei copaci se mişcă între nouri adânciţi.". În faţa acestei imagini grandioase, apare „o vale nesfârşită ca pustiile Saharei,/ Cu de flori straturi înalte ca oàze zâmbitoare,/ Cu un fluviu care poartă a lui insule pe el." Natura intervine în economia poemului, la fel de pură ca la începuturi: „Printre luncile de roze şi de flori mândre dumbrave/ Zbor gândaci ca pietre scumpe, zboară fluturi ca și nave,/ Zidite din nălucire, din colori și din miros,/ Curcubău sunt a lor aripi și oglindă diamantină,/ Ce reflectă-n ele lumea înflorită din grădină,/ A lor murmur împle lumea de-un cutremur voluptos.". Dochia este simbolul Daciei eterne, al lumii înscrise într-o atemporalitate perfectă, e stăpâna unei lumi învăluite în propria-i nemișcare, conținând tiparele perfecțiunii naturale. Acolo se află și zeii Daciei, „Zimbrii codrilor celor vecinici" și bolțile domurilor încremenite într-un peisaj solar, mărginit de toate frumusețile lumii eterne.

În această imagine de o măreție divină apare o tânără regină, expresie a puterii de concentrare a întregului în forme ce ating perfecțiunea: „Într-un loc crăpată-i bolta, cu-a ei streșin-arboroasă/ Și printr-însa-n cer vezi luna trecând albă și frumoasă,/ O regină jună, blondă și cu brațe de argint". Regina este o elfă a timpurilor primordiale, reprezentând o generație de zei ce oscilează între spațiul uranic și cel teluric, creându-și domuri de nori: „Dar un nor pe ceruri negru se înalță și se-ncheagă,/ Se formează,-ncremenește și devine-o domă-ntreagă,/ Plin de umbra de columne ce-l înconjură-mprejur;/ Prin columnele-i mărețe trece câte-o rază mată,/ A lui cùpolă boltită e cu-argint înconjurată,/ Pe arcatele-i ferestre sunt perdele de azur.". Doma este un corp misterios, care „strălucește-n noapte ca din marmură zidită", iar imaginea care se dezvăluie în continuare este aceea a unui peisaj acvatic de o deosebită frumusețe: „Și cu scorburi de tămâie și cu prund de ambră de-aur. / Insulele se înalță cu dumbrăvile de laur,/ Zugrăvindu-se în fundul râului celui profund,/ Cât se pare că din una și aceeași rădăcină/ Un rai dulce se înalță, sub a stelelor lumină,/ Alt rai s-adâncește mândru într-al fluviului fund.".

Lumea este dominată de solaritate, de imagini filigranate ale eternului spațiu al naturii, în decoruri eoliene: „Vântu-ngreunând cu miros, cu lumini aerul cald;/ Dintr-un arbore într-altul mreje lungi diamantine/ Vioriu sclipesc suspine într-a lunei dulci lumine,/ Rar și diafan țesute de painjeni de smarald.". Noaptea, armonia naturii continuă să existe, sonurile fiind dulci și mângâietoare: „greieri, ca orlogii, răgușit prin iarbă sună.".

MITOLOGIE DACICĂ. Tablourile descrise sunt ale unei naturi perfecte, ca în zilele prime ale Creației: domul montan este marcat „de stânci negre și de munți împiedicat/ Ș-un gigantic lac formează, într-a cărui sân din soare/ Curge aurul tot al zilei și îl împle de splendoare". Spațiul montan este dominat de „cerboaice albe-n turme/ Prin cărările de codru, pe de frunze-uscate urme", de imagini cu „zâne mândre, de-mpărat frumoase fete,/ Ținând donițe pe umeri, gingașe, nalt-mlădiete", de soarele care trece prin codri „a lui roată de-aur moale", de „cai albi c-a mării spume", de „luntrea cea de lebezi trasă", de stânca înălțată deasupra lumii: „Munte jumătate-n lume – jumătate-n infinit.". În acest munte vrăjit, adevărată (și modernă) „poartă solară", locuiesc zeii Daciei: „Zeii Daciei acolo locuiau – poarta solară/ În a oamenilor lume scările de stânci coboară –/ Și în verde-ntunecime a pădurilor s-adun;/ Și pe negre stânci trunchiate stau ca-n tron în verdea lume/ Și din cupe beau auroră cu de neguri albe spume,/ Pe când mii de fluvii albe nasc în umbră și răsun.". Zeii străbat întunecimile negre ale codrilor, situate într-o transcendență divină, „Trezind sufletul pădurii, codrilor adânci cântare".

Împrejmuind acest spațiu edenic, Dunărea este fluviul măreț, de graniță, protector, pe care se întemeiază întregul eșafodaj material al noului paradis: „Colo Dunărea bătrână, liberă-ndrăzneață, mare,/ C-un murmur rostogolește a ei valuri gânditoare/ Ce mișcându-se-adormite merg în marea de amar;/ Astfel miile de secoli cu vieți, gândiri o mie./ Adormite și bătrâne s-adâncesc în vecinicie/ Și în urmă din izvoare timpi răcori și clari răsar.".

INTRAREA ÎN TIMPUL ISTORIC. Spaţiul protejat al Daciei e însă nevoit să iasă din mit, intrând în istorie, fiind deci şi el supus degradării temporale, prin ameninţarea noii puteri apărute la orizont, cea romană. Semne prevestitoare sunt multe: „a Dunării lungi valuri ce vuiesc şi se frământă", „Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire", Saturn, zeul tutelar al romanilor, se întreabă dacă dacii sunt muritori.

Bătălia este vestită de „nori ca de bazalt de aspri", de zeii daci, locuind în domuri subacvatice şi atemporale: „Nu. Din fundul Mării Negre, din înalte-adânce hale,/ Dintre stânce arcuite în gigantice portale/ Oastea zeilor Daciei în lungi şiruri au ieşit –/ Şi Zamolx, cu uraganul cel bătrân, prin drum de nouri,/ Mişcă caii lui de fulger şi-a lui car. Călări pe bouri,/ A lui oaste luminoasă îl urma din răsărit.". Zeul suprem al dacilor se supune principiului succesiunii generaţiilor, presimţindu-şi sfârşitul, dar stând încă „răsturnat în car cu rune", în timp ce natura freamătă la mişcarea lui ascensivă. Imaginea lui Decebal prevesteşte decăderea noii lumi: „Decebal s-arată palid în fereastra naltă-ngustă/ Şi coroana şi-o ridică cătr-imaginea augustă/ Şi se uită cu durere la divinii săi străbuni.". Înfrângerea dacilor este predictibilă, înscrisă într-o matrice a vremurilor atemporale. Lumea întreagă este supusă acestei predeterminări, chiar şi zeii care lasă locul unei alte generaţii de zei, cu o altă funcţie decât cei dinainte: „Joe vulturilor lasă frânele. Cu-a lor aripe/ Lungi şi negre ei întunec soarele. Iară în râpe/ Goale şi adânci de nouri e Zamolxe-n a lui car –/ El văzu capul lui Joe: cum l-apus de soare-n vale/ Vezi un vârf de munte negru scris cu raze triumfale,/ Pe când el cu întuneric peste văi stă temerar.". Lupta dintre armiile de zei se dezlănţuie sub semnul unei vremi crepusculare, a roşului soare, marcând retragerea zeilor Daciei în domurile submarine: „Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale,/ Se reped pe trepte nalte şi cobor în sure hale./ Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos;/ Dară ea, înfiorată de adânca ei durere,/ În imagini de talazuri cânt-a Daciei cădere/ Şi cu-albastrele ei braţe ţărmii-i mângâie duios.".

În spaţiul teluric se observă aceeaşi întoarcere a forţelor vitale către lumea transcendentă: „Şi prin arcuri îndoite de lumini de roşii torţii,/ Adunaţi văzu cezarul la cumplita mas-a morţii:/ Ducii daci. Făclii de smoală sunt înfipte-n stâlpi şi-n muri,/ Luminând halele negre, armuri albe şi curate,/ Atârnate de columne, lănci şi arcuri răzimate". Moartea ducilor daci este simbolică, înscriindu-se într-un ritual al gesturilor eroice, legendare: „Cupele – ţeste de duşman – albe, netede, uscate,/ În argint, cu toarte de-aur prea maestru cizelate –/ Şi cu ele-n mână-nconjur lunga masă de granit;/ Vor mai bine-o moarte crudă decât o viaţă sclavă/ Toarnă-n ţestele măreţe vin şi peste el otravă/ Şi-n tăcerea sânt-a nopţii ei ciocnesc, vorbesc şi râd.". Ducii daci mor într-o tăcere deplină, retrăgându-se ei înşişi în lumea celestă a zeilor. Romanii sunt primiţi cu duşmănie, agresaţi de elementele naturii, de „păduri eterne, hale verzi". Ca orice imperiu în decădere inevitabilă, şi ei sunt sortiţi morţii, prin neputinţa de a se împotrivi trecerii timpului, căci un nou imperiu se naşte în zare, dintr-un vis de iarnă, printre „ruinele-i de gheaţă/ Însoţită de-ani o mie cu bătrânul rege Nord".

Nordul devine un punct cardinal pentru o nouă generaţie de zei, iar zeii germanici hotărăsc sau împlinesc planul divin al succesiunii generaţiilor: „Şi în fundul mării aspre, de safir mândre palate/ Ridic bolţile lor splendizi, ş-a lor hale luminate,/ Stele de-aur ard în facle, pomi în floare se înşir;/ Şi prin aerul cel moale, cald şi clar, prin dulci lumine/ Vezi plutind copile albe ca şi florile vergine,/ Îmbrăcate-n haine-albastre, blonde ca-auritul fir.". Halele zeilor germanici inspiră frumuseţe şi forţă: „Acolo în fundul mării, în înalte-albastre hale,/ Şed la mese lungi de piatră zeii falnicei Valhale;/ Odin stă-n frunte – cu părul de ninsoare încărcat;/ Acolo decid ei moartea Romei şi o scriu în rune,/ Presun de argint şi zale pun pe caii ca furtune –/ Astfel se gătesc de ducă pentru drumu-ndelungat.".

Roma, „sfântă ş-antică", se transformă şi ea într-o cetate învinsă, iar Odin se preschimbă, „moare", retrăgându-se într-un spaţiu de aşteptare: „Suliţa pe loc s-opreşte, se

INTRAREA ÎN TIMPUL ISTORIC. Spaţiul protejat al Daciei e însă nevoit să iasă din mit, intrând în istorie, fiind deci şi el supus degradării temporale, prin ameninţarea noii puteri apărute la orizont, cea romană. Semne prevestitoare sunt multe: „a Dunării lungi valuri ce vuiesc şi se frământă", „Peste pod cu mii de coifuri trece-a Romei grea mărire", Saturn, zeul tutelar al romanilor, se întreabă dacă dacii sunt muritori.

Bătălia este vestită de „nori ca de bazalt de aspri", de zeii daci, locuind în domuri subacvatice şi atemporale: „Nu. Din fundul Mării Negre, din înalte-adânce hale,/ Dintre stânce arcuite în gigantice portale/ Oastea zeilor Daciei în lungi şiruri au ieşit –/ Şi Zamolx, cu uraganul cel bătrân, prin drum de nouri,/ Mişcă caii lui de fulger şi-a lui car. Călări pe bouri,/ A lui oaste luminoasă îl urma din răsărit.". Zeul suprem al dacilor se supune principiului succesiunii generaţiilor, presimţindu-şi sfârşitul, dar stând încă „răsturnat în car cu rune", în timp ce natura freamătă la mişcarea lui ascensivă. Imaginea lui Decebal prevesteşte decăderea noii lumi: „Decebal s-arată palid în fereastra naltă-ngustă/ Şi coroana şi-o ridică cătr-imaginea augustă/ Şi se uită cu durere la divinii săi străbuni.". Înfrângerea dacilor este predictibilă, înscrisă într-o matrice a vremurilor atemporale. Lumea întreagă este supusă acestei predeterminări, chiar şi zeii care lasă locul unei alte generaţii de zei, cu o altă funcţie decât cei dinainte: „Joe vulturilor lasă frânele. Cu-a lor aripe/ Lungi şi negre ei întunec soarele. Iară în râpe/ Goale şi adânci de nouri e Zamolxe-n a lui car –/ El văzu capul lui Joe: cum l-apus de soare-n vale/ Vezi un vârf de munte negru scris cu raze triumfale,/ Pe când el cu întuneric peste văi stă temerar.". Lupta dintre armiile de zei se dezlănţuie sub semnul unei vremi crepusculare, a roşului soare, marcând retragerea zeilor Daciei în domurile submarine: „Zeii daci ajung la marea, ce deschide-a ei portale,/ Se reped pe trepte nalte şi cobor în sure hale./ Cu lumina, ei îngroapă a lor trai întunecos;/ Dară ea, înfiorată de adânca ei durere,/ În imagini de talazuri cânt-a Daciei cădere/ Şi cu-albastrele ei braţe ţărmii-i mângâie duios.".

În spaţiul teluric se observă aceeaşi întoarcere a forţelor vitale către lumea transcendentă: „Şi prin arcuri îndoite de lumini de roşii torţii,/ Adunaţi văzu cezarul la cumplita mas-a morţii:/ Ducii daci. Făclii de smoală sunt înfipte-n stâlpi şi-n muri,/ Luminând halele negre, armuri albe şi curate,/ Atârnate de columne, lănci şi arcuri răzimate". Moartea ducilor daci este simbolică, înscriindu-se într-un ritual al gesturilor eroice, legendare: „Cupele – ţeste de duşman – albe, netede, uscate,/ În argint, cu toarte de-aur prea maestru cizelate –/ Şi cu ele-n mână-nconjur lunga masă de granit;/ Vor mai bine-o moarte crudă decât o viaţă sclavă/ Toarnă-n ţestele măreţe vin şi peste el otravă/ Şi-n tăcerea sânt-a nopţii ei ciocnesc, vorbesc şi râd.". Ducii daci mor într-o tăcere deplină, retrăgându-se ei înşişi în lumea celestă a zeilor. Romanii sunt primiţi cu duşmănie, agresaţi de elementele naturii, de „păduri eterne, hale verzi". Ca orice imperiu în decădere inevitabilă, şi ei sunt sortiţi morţii, prin neputinţa de a se împotrivi trecerii timpului, căci un nou imperiu se naşte în zare, dintr-un vis de iarnă, printre „ruinele-i de gheaţă/ Însoţită de-ani o mie cu bătrânul rege Nord".

Nordul devine un punct cardinal pentru o nouă generaţie de zei, iar zeii germanici hotărăsc sau împlinesc planul divin al succesiunii generaţiilor: „Şi în fundul mării aspre, de safir mândre palate/ Ridic bolţile lor splendizi, ş-a lor hale luminate,/ Stele de-aur ard în facle, pomi în floare se înşir;/ Şi prin aerul cel moale, cald şi clar, prin dulci lumine/ Vezi plutind copile albe ca şi florile vergine,/ Îmbrăcate-n haine-albastre, blonde ca-auritul fir.". Halele zeilor germanici inspiră frumuseţe şi forţă: „Acolo în fundul mării, în înalte-albastre hale,/ Şed la mese lungi de piatră zeii falnicei Valhale;/ Odin stă-n frunte – cu părul de ninsoare încărcat;/ Acolo decid ei moartea Romei şi o scriu în rune,/ Presun de argint şi zale pun pe caii ca furtune –/ Astfel se gătesc de ducă pentru drumu-ndelungat.".

Roma, „sfântă ş-antică", se transformă şi ea într-o cetate învinsă, iar Odin se preschimbă, „moare", retrăgându-se într-un spaţiu de aşteptare: „Suliţa pe loc s-opreşte, se preface-n d-aur cruce.". Un alt segment temporal este explorat de poet, iar lumea se trezeşte din nou, în epoca modernă, în faţa schimbărilor: „Tricolorul plin de sânge e-mplântat în baricade,/ Clopotele url-alarmă pe Bastilia ce cade/ Şi poporul muge falnic, ca un oceàn trezit.". Totul se transformă, astfel că peste tot „luceşte-eterna pace". Nordul devine un punct capital în construcţia poemului: „Ş-atunci Nordul se stârneşte din ruinele-i de gheaţă", iar poetul devine un „Prometeu ce-a-adus lumei a luminei fericire".

Din marea călătorie de-a lungul vremii, o acută viziune a ruinelor se instituie peste lume. Tema ruinelor este însă proiectată de poet la scară universală, întregul dom uranic, însuşi universul, fiind supus, ca în „Scrisoarea I", entropiei temporale. Viziunea poetică merge şi mai departe, când „Sori se sting şi cad în caos mari sisteme planetare". Forţa vitală, arheul, este răspunzător de conexiunea lumii cu atemporalul, iar gândirea este supusă, la rândul ei, deşertăciunii. Teoria pangenezei universale pare infuzată aici în cugetarea poetică eminesciană: din seminţele vieţii, cu matrix prestabilit, se nasc chiar universul şi viaţa. Întrebarea poetului devine retorică: „Cine-a pus aste seminţe, ce-arunc ramure de raze,/ Într-a caosului câmpuri, printre veacuri numeroase…". Stelele sunt supuse şi ele naşterii şi morţii sub acţiunea forţei germinative a arheului: „Dar orbite, cu-aripi arse pe pământ cad îndărăt;/ Prefăcute-n stele de-aur merg pân' l-a veciei uşă,/ Dară arse cad din ceriuri şi-mi ning capul cu cenuşă.".

Fiinţa arheului, principiu suprem al fiinţei, este însă inexplicabilă: „Ca s-explic a ta fiinţă, de gândiri am pus popoare", din ea făcând parte şi timpul, personaj simbolic etern al omenirii, din al cărui izvor „curge a istoriei gândire". Întregul univers devine un dom temporal, o variantă redusă şi insignifiantă a unui alt univers, nesfârşit, atemporal. Pe pământ, războiul continuă în forme atroce: „Se-nmulţesc semnele vremei, iară cerul de-nserare/ Roşu-i de războaie crunte, de-arderi mari, de disperare.". Apocalipsa din mitologiile lumii este prezentată într-o formă inedită: „Marea valur'le să-şi mişte şi să tremure murindă,/ Norii, vulturii mari ùmbrii, a lor aripi să-şi aprindă/ Fulgeri rătăciţi s-alerge spintecând aerul mort;/ În catapeteasma lumii soarele să-ngălbenească,/ Ai peirii palizi îngeri dintre flacăre să crească/ Şi să rupă pânz-albastră pe-a cerimei întins cort.// Fulgerele să îngheţe sus în nori. Să amorţească/ Tunetul şi-adânc să tacă. Soarele să pâlpâiască,/ Să se stingă… Stele-n ceruri tremurând să cadă jos:/ Râur'le să se-nfioare şi-n pământ să se ascunză/ Şi să sece-a lumei faţă, să se facă neagră. Frunze/ Galbene, uscate, cerul lumile să-şi cearnă jos.". Moartea devine în această clipă un fenomen dominant: „Moartea-ntindă peste lume uriaşele-i aripe:/ Întunericul e haina îngropatelor risipe./ Câte-o stea întârziată stinge izvorul ei mic./ Timpul mort şi-ntinde membrii şi devine veşnicie./ Când nimic se întâmpla-va pe întinderea pustie/ Am să-ntreb: Ce-a rămas, oame, din puterea ta? – Nimic!!".

Pentru poet, ca regizor suprem a marii diorame a omenirii şi a universului, istoria lumii se repetă în mod simbolic, fiind înscrisă în mari registre ale timpului: „Dar la ce să beau din lacul ce dă viaţă nesfârşită,/ Ca să văd istoria lumii dinainte-mi repeţită,/ Cu aceleaşi lungi mizerii s-obosesc sufletu-mi mut?/ Şi să văd cum nasc popoare, cum trăiesc, cum mor. Şi toate/ Cu virtuţi, vicii aceleaşi, cu mizerii repetate…/ Vrei viitorul a-l cunoaşte, te întoarce spre trecut.". Concepţia lui Eminescu o anticipează pe aceea a lui Husserl, după care se poate „reduce la temporalitate întreaga eternitate a Ideilor", în aşa fel încât „eternitatea devine omnitemporalitate".

Nemurirea devine un apanaj al atemporalităţii, fiind prezentă şi în forme fixe, ale spiritului: „Din agheazima din lacul, ce te-nchină nemurirei/ E o picătură-n vinul poeziei ş-a gândirei,/ *Dar o picătură numai*. Decât altele, ce mor,/ Ele ţin mai mult. *Umane,* vor pieri şi ele toate./ În zadar le scrii în piatră şi le crezi eternizate,/ Căci eternă-i numai moartea, ce-i viaţă-i trecător.// Şi de-aceea beau păharul poeziei înfocate./ Nu-mi mai chinui cugetarea cu-ntrebări nedezlegate/ Să citesc din cartea lumii semne, ce noi nu le-am scris./ La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură –/ În zadar o măsurăm noi cu-a gândirilor măsură,/ Căci gândirile-s fantome, când viaţa e vis.".

Poemul este, în întregul său, un elogiu adus cugetătorului, similar cu bătrânul dascăl din „Scrisoarea I", care tot „socoate şi socoate": „Dar în camera îngustă lângă lampa cea cu oliu/ Palid stă cugetătorul, căci gândirea-i e în doliu:/ În zadar el grămădeşte lumea într-un singur semn;/ Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede,/ Adâncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din părete –/ Umbra-şi râde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.". Destinul lui este de a rezista tuturor manifestărilor entropice negative, de a fi un oponent al zeului Cronos, prin puterea cugetării şi a artei, în ipostază de Orfeu care stă cu „cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată" şi priveşte cu ochiul spre „jocul blând al mării", auzind vântul care-l „înşală".

Muzica devine astfel un principiu ordonator al întregii lumi, pentru că în puterea ei se află întreaga mişcare a sferelor: „De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cântări îmflată,/ Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,/ Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut.../ Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/ Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune./ În migraţia eternă de demult s-ar fi pierdut.". Sub semnul armoniei universale, al muzicii sferelor, lumea întreagă stă într-un echilibru fragil al spaţiilor cosmice, al eternelor naşteri şi morţi ale universului.

Manualul HUMANITAS

SARMIS

Mare poet romantic, Mihai Eminescu a cântat, cu virtuţi excepţionale, natura. În special natura poetizată în postume, potenţată de elanuri existenţiale, îmbibată de somnie şi mit, prevestitoare de moarte, prin tulburătoarea chemare a „dulcelui corn", este cea mai autentică poezie romantică din câte s-au scris vreodată în literatura română. Spaţiul poetic eminescian are tentaţia cuprinderii demiurgice, capacitatea de a „ritma în volume colosale vidul, aerul selenar sau solar, luna, sorii, lumina, norii, stelele, mineralizându-le şi solidificându-le în domuri metamorfice", într-o „arhitectură oniric-cosmică fără egal (...) în imaginaţia literară a lumii" (Elena Tacciu).

Poemul postum „Sarmis", contingent cu „Gemenii" prin istoria tragică a regelui dac, evocă o romantică poveste de iubire, proiectată în spaţiul arhaic al Daciei mitice, într-un cadru de natură paradiziacă, alcătuit din elemente esenţiale, primare, cerul şi marea, simboluri cosmice şi telurice, unite prin reflectarea luminii solare spre stingere: „Mijeşte orizonul cu raze depărtate,/ Iar marea-n mii de valuri a ei singurătate/ Spre zarea-i luminoasă porneşte să-şi unească/ Eterna-i neodihnă cu linіştea cerească.". Ca şi în alte poeme eminesciene, momentul înserării pregăteşte şi potenţează elanul erotic, proiectat la scară cosmică, pe întinderile vaste ale cerului înstelat şi ale mării bântuite de vânturi şi valuri. În acest cadru, iubirea devine „rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), prin refugiul îndrăgostiţilor în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduţi pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropaţi în flori de tei, cuprinşi de starea de „farmec" a timpului ce şi-a oprit trecerea, similar timpului primordial.

Poemul „Sarmis", care păstrează note de idilă într-un decor grandios, prezintă iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, în mijlocul unei naturi pletorice, într-un spaţiu concentric, asemănător arhetipalei insule a lui Euthanasius din nuvela „Cezara".

Spaţiul poetic are în centru o insulă cu o **natură sălbatică**, purtând, în viziune viguros romantică, semnele **gigantescului** şi ale **grandiosului**, înconjurată de imensa întindere a mării, în care se reflectă cerul înstelat. Natura se află în starea de graţie a înserării, când totul se cufundă în somn şi mişcarea terestră se stinge, lăsând loc, pe imensa boltă a cerului, unui grandios spectacol al aştrilor: „Natura doarme dusă, tăriile în pace./ Din limpedea nălţime pe-alocuri se disface/ O stea, apoi iar una; pe ape diafane/ Îşi limpezesc în tremur pe rând a lor icoane./ Tot mai adânc domneşte tăcerea înţeleaptă –/ Se pare cum că noaptea minunea şi-o aşteaptă."

Momentul revelaţiei totale, al „minunii", e anunţat de apariţia feerică a lunii din imensa întindere de ape: „Deodată luna-ncepe din ape să răsaie/ Şi pân' la mal durează o cale de văpaie./ Pe-o repede-nmiire de unde o aşterne/ Ea, fiica cea de aur a negurei eterne.". Treptat, sub razele ei „atotştiutoare", se conturează imaginea perfectă a unui paradis teluric şi marin, cu cer înstelat şi o insulă singuratică ce se desprinde din neguri de valuri: „Cresc valurile mării şi ţărmul negru creşte/ Şi aburi se ridică din fund de văi spre dealuri./ O insulă departe s-a fost ivind din valuri,/ Părea că s-apropie mai mare, tot mai mare,/ Sub blândul disc al lunii, stăpânitor de mare.". Luntrea cu cei doi îndrăgostiţi completează un decor de cea mai autentică viziune romantică: „Din umbra de la maluri s-a desfăcut la larg/ O luntre cu-a ei pânze sumese de catarg./ Tăind în două apa, ea poartă o păreche:/ Pe Sarmis, craiul tânăr din Getia cea veche,/ Mireasa-i în picioare, frumoasă ca o zână/ Stetea şi pe-a lui umăr îşi sprijinea o mână.".

După acest moment pregătitor, poemul dobândeşte o structură aparte, declaraţiile celor doi îndrăgostiţi, pline de patos, fiind încadrate, ca într-o ramă, de o strofă enigmatică semantic, cu valoare de refren, construind un univers perfect pentru visarea romantică şi prefigurând sensurile profunde ale poemului şi destinul acestui cuplu adamic: „Se clatin visătorii copaci de chiparos/ Cu ramurile negre uitându-se în jos,/ Iar tei cu umbra lată şi flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt."

Discursul erotic al lui Sarmis adună, prin metafore şi comparaţii de mare diversitate, toate trăsăturile fiinţei iubite ştiute din poeziile de dragoste eminesciene. Iubita, aşezată în centrul lumii, este „gingaşă mireasă a sufletului meu", „fragedă fiinţă ca floarea de cireş", o „crăiasă din poveşti", „ca marmura de albă", cu „mâini subţiri şi reci", zâmbet enigmatic, ochi „de lacrimi şi de foc". Monologul liric al lui Tomiris are tonalitatea tristă a fetei pământene care aspiră către sferele înalte, către „o poveste de-amor din alte vremuri", încadrând iubirea pentru Sarmis în armonia cosmică a lumii, în mari adâncimi de spaţiu şi de timp, celebrată de toate elementele naturii: „Las' să orbesc privindu-i, iar tu ascultă-ncoace/ Cum stă la sfaturi marea cu stelele proroace/ Şi codri aiurează, – izvoarele-i albastre/ Şoptesc ele-nde ele de dragostele noastre./ Luceferii, ce tremur sclipind prin negre cetini,/ Pământul, marea, cerul, cu toate ni-s prieteni,/ Cât ai putea departe lopeţile să lepezi,/ Ca-n voie să ne ducă a mării unde repezi./ Oriunde ne vor duce în farmecul iubirii,/ Chiar de murim ajungem limanul fericirii.".

Imaginea finală a poemului încadrează această poveste de iubire în ritmurile eterne ale naturii, în care personajul feminin, mireasa lui Sarmis, pare să regizeze un întreg ritual erotic: „Ea mânile-amândouă le pune pe-al lui creştet…/ Frunziş purtat de vânturi pe valuri cade veşted./ Se clatin visătorii copaci de chiparos/ Cu ramurile negre uitându-se în jos,/ Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt.". Natura paradiziacă învăluie cu sonuri blânde cuplul adamic, într-o atmosferă ocrotitoare de dom silvan, atemporal, de fapt lumea ideală a Daciei mitice, în care se adună, totuşi, semne ale unei istorii ostile: „Din codrii singurateci un corn părea că sună./ Sălbatecele turme la țărmuri se adună./ Din stuful de pe mlaștini, din valurile ierbii/ Și din poteci de codru vin ciutele și cerbii,/ Iar caii albi ai mării și zimbrii zânei Dochii/ Întind spre apă gâtul, la cer înalță ochii.".

Cadrul final conține motive și simboluri care îndreaptă această lume ideală către o zonă crepusculară, în contingență cu lumea visului și cu marile neliniști existențiale. Natura pletorică și imaginea teiului situat la limita dintre viață și moarte, cu flori crescute ilimitat („Iar tei cu umbra lată, cu flori până-n pământ/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt"), aparțin unui tărâm imaginar, care atrage în chip magic cuplul de îndrăgostiți, prin tulburătoarea chemare de corn.

Manualele ART 1, CORINT 2

MIHAIL SADOVEANU

CREANGA DE AUR

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961). S-a născut la Pașcani. Tatăl, Alexandru Sadoveanu, provenea dintr-o familie de olteni emigrați pe vremea revoluției lui Tudor Vladimirescu. Mama era dintr-o familie de țărani sărăciți din Verșeni, pe apa Moldovei, nu departe de Fălticeni.

Urmează școala primară cu dascălul Busuioc, muntean de pe Tazlău, evocat în „Domnu Trandafir", care îi pune în mână abecedarul lui Creangă. Încă din liceu debuta cu schița „Domnișoara din Fălticeni", semnată „Mihai din Pașcani", în revista umoristică bucureșteană „Dracu". În 1923, este ales membru al Academiei Române. Într-o carieră scriitoricească de peste șaizeci de ani, a scris circa o sută de cărți. Se stinge din viață la 19 octombrie 1961.

Opera sa stă sub semnul realismului, dar, spre deosebire de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu păstrează un orizont mitic în care se proiectează faptele istorice și marile evenimente ale vieții umane. Povestirile sale au o infuzie discretă de lirism, vremurile de altădată dobândind valoarea unui eden terestru, în care elementele de ordin divin se îmbină cu puterile pământești. Oamenii locului, dintr-o Moldovă arhaică sau din timpuri mai apropiate, au aceeași percepție magică a semnelor vremii, sunt buni războinici, au o bucătărie surprinzător de rafinată, elemente prin care se construiește un univers edenic, unde libațiile și mesele îmbelșugate nu sunt decât un prolog pentru intrarea în spațiul miraculos al poveștilor, pentru întâmplări nemaiauzite.

În romanele istorice, Sadoveanu surprinde trei perioade distincte: vremea de aur a începuturilor etnice, propagate în timpul profan, din „Creanga de aur", (având titlul omonim operei lui James George Frazer, „The Golden Bough"); epoca eroică voievodală, a lui Ștefan cel Mare, în „Frații Jderi" (1935-1942); decăderea puterii voievodale, în „Neamul Șoimăreștilor" și în „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă". Adevărate paradisuri terestre se întâlnesc în descrierile de natură din „Împărăția apelor" și din „Țara de dincolo de negură". „Baltagul" scoate la iveală o lume arhaică în care dăinuie mituri și tradiții, cum este cel al Marii Treceri sau al lui Isis și Osiris.

Personajele lui Mihail Sadoveanu sunt situate departe de lume, trăind cel mai adesea în codri sau în împărăția apelor, refuzând civilizația și conducându-se după semne magice. Kesarion Breb, din „Creanga de aur", este viitorul Decheneu, al treizeci și treilea, venit din inima munților să afle noua religie apărută la poalele lumii. Această „ruptură de realitatea citadină", o „falie în trecut", se realizează prin introducerea altor norme de conduită, prin respectarea legilor arhaice ale vieții, cum este cea a găsirii vinovatului, în „Baltagul", sau a găsirii alesei de către împăratul Bizanțului în „Creanga de aur". În „Ostrovul lupilor" se poate regăsi un adevărat paradis vegetal, situat dincolo de realitatea unei civilizații apăsătoare, în timp ce în „Hanu Ancuței" imersia în timpul arhaic evocă o lume cu balauri metamorfozabili în ființe umane, cu bandiți și povești de dragoste sublime.

Romanul lui Sadoveanu cu cele mai profunde semnificații mitice este „Creanga de aur" (1933), „povestire filozofică", „scrisoare persană", roman istoric „absorbit în structura parabolei" (Nicolae Manolescu). Construită pe baza tehnicii „povestire în povestire", acțiunea romanului coboară în timp, până la anul 780 d.Hr., în vremea arhaică, a preoților păgâni rămași în inima munților de pe vremea dacilor, în locuri străvechi, la izvoarele Mureșului și Oltului, în apropierea Munților Călimani. Aici, al treizeci și doilea Decheneu, „prorocul cel bătrân", care stă în „muntele ascuns", ca și magii eminescieni (din „Strigoii" și „Memento mori", de pildă), oficiază încă, o dată la cinci sau la șapte ani, la solstițiul de vară, în fața poporului adunat la gura peșterii sale, ritualuri păgâne, le dă sfaturi de muncă și de viață, îi îndeamnă la bună înțelegere între oameni, le interpretează visele și îi vindecă de boli. Puterea lui se manifestă în sferă spirituală, iar oamenii rămân contaminați de un anumit elan mistic.

„Prorocul cel bătrân" continuă, în **peștera-templu**, în toposul sacru în care sălășluiește, inițierea în tainele firii, încercând să deslușească sensurile noii religii apărute în lume, „legea nouă către care popoarele se îndreaptă", creștinismul. Pentru a înțelege noile semne ale lumii și a se iniția în credința cea nouă, Kesarion Breb, cel mai devotat și mai vrednic discipol al magului, viitor al treizeci și treilea Decheneu, este trimis, timp de șapte ani, la Memfis, în Egipt, pentru a-și desăvârși inițierea spirituală, urmând să se oprească, pe drumul de întoarcere, la Bizanț, în vestita împărăție de la răsărit, pentru a confrunta învățătura primită cu știința vieții și cu noua credință ivită în lume. Preotul cel bătrân este interesat „dacă popoarele lor sunt mai fericite și dacă preoții legii nouă au sporit c-un dram înțelepciunea".

Acțiunea propriu-zisă a romanului începe în luna mai a anului 787 d.Hr., când Kesarion Breb, însoțit de slujitorul său Constandin, se întoarce din Egipt și se stabilește pentru o vreme în Bizanț, pentru a parcurge o nouă etapă de inițiere, aceea de confruntare cu ispitele vieții într-o lume a corupției, a păcatului și a pierzaniei. Kesarion Breb, „monahul cel sprinten și înalt", atrage atenția prin ochii săi puternici, de o culoare intensă, prevestind țării uranice. Eroul poartă „strai alb încins cu colan subțire de argint, însă fără nici o altă podoabă", având în picioare „cnemide, iar mânicile hainelor erau largi", și este însoțit de Constandin, „omul acela mare și pletos cu înfățișare de dulău ciobănesc". Slujitorul este un adevărat uriaș, din alte vremuri, „gata să rupă cu mâinile fălcile fiarelor". În lumea învălmășită a Bizanțului, Kesarion Breb este admirat de multe femei, care „îl urmăreau cu mirare din pridvoare ori din unghiuri de ziduri, asemuind trufia lui cu a unui leu balan de Libia și dorind să-l audă vorbind și mângâind cu mâinile lui albe. Ele bănuiau la acest bărbat puternic o voce gravă și o mângâiere moale. Încercau să-i zâmbească, dar înghețau sub lovitura grea a ochiului lui verde, care trecea numai asupra lor, fără a le descoperi.".

Treptat, împrietenindu-se cu episcopul Platon de la Sakkoudion, un monah cuvios și înțelept, Breb pătrunde în tainele adânci ale împărăției conduse, cu intrigi și viclenie, de Vasilisa Irina. Platon îi dezvăluie lumea corupției din împărăția Bizanțului, asupra căreia acționează forțele „demonului zavistiei", al „lăcomiei de argint", al „nedreptății și silei", toate generând putreziciunea sufletească. Preotul dezvăluie caracteristicile lumii în care se mișcă, lipsită de orice valori morale: „Când ies dintr-un pustiu întru care slujesc, sufletul meu plânge.".

Fiu al lui Leu-Isaurianul, moștenitor al tronului, Constantin este un tânăr „înalt și frumos", dar necopt la minte, incapabil deocamdată de a conduce împărăția, pierzându-și timpul în „desfătarea cărnii", în „blestemății" și în orgii nesfârșite. Mama sa, Vasilisa Irina, admirată încă de supuși, vrea să-l scoată de sub influențe nefaste, care ar merge până la comploturi şi acţiuni nesăbuite, şi hotărăşte să-i găsească drept mireasă o fată din popor, de origine modestă, dar cu însuşiri deosebite, frumuseţe, inocenţă, smerenie, înţelepciune. Alegerea miresei împărăteşti dobândeşte o simbolistică de basm, amintind de mitul Cenuşăresei, transpus în atmosfera fabuloasă a unui Orient creştinat. Aflarea miresei hărăzite în chip legendar împăratului Constantin, ca în căutarea condurului Cenuşăresei, se întinde la nesfârşit, într-o lume plină de ţinuturi exotice şi insolite: „A ajuns până la barbarii de dincolo de muntele Em şi până la noroadele de la Carpaţi vestea-poveste că Împărăţia caută soţie pentru feciorul Vasilisei Irina, care va ajunge curând să fie singur vasilevs". Poveştile despre aceste locuri sunt spuse de „oameni cu plete zbârlite, mirosind a duhori şi pulbere", care vorbesc despre palate situate între mări. Solii împărăteşti caută o doamnă a lumii, printre „boieri îmbrăcaţi cu blăni scumpe" şi căutarea este plătită cu bani: „Cine nu poate răspunde primeşte un ban de aramă; cine răspunde primeşte un galbăn ş-un strai de mătasă.". Căutarea miresei se înscrie într-un scenariu fabulos: condurul trebuie să se potrivească unei fete, nu neapărat crescută în casele boiereşti, unde averea poate duce la degenerare, la degradarea trupului şi a spiritului.

Într-o astfel de misiune ajunge Kesarion Breb, trimis cu scrisoare din partea părintelui Platon la Filaret de la Amnia, bătrân cuvios care înţelege că răul nu poate fi stârpit prin vorbe, ci folosind fapta şi mărinimia. El trăieşte în Amnia de patruzeci de ani, într-o sărăcie lucie, pentru că toată averea a dăruit-o, la „un semn al lui Dumnezeu", săracilor: „Cei mulţi, săraci şi proşti, sunt sarea pământului; pe aceştia îi asupresc puterile lumii; mările, munţii şi râurile nu le-ar putea da cât se cuvine.". În casa lui Filaret o află Kesarion Breb pe nepoata acestuia, Maria, fata ideală, cea căutată, viitoarea împărăteasă, căreia condurul i se potriveşte de minune. Austerul personaj este însă învins, pentru prima dată în viaţă, de privirea fermecătoare şi curată a fetei de şaisprezece ani. Ca şi în cazul lui Tristan şi al Isoldei, fără nicio licoare magică însă, mesagerul se îndrăgosteşte de cea hărăzită a deveni împărăteasă. El trece, acum, după **iniţierea sacră**, ezoterică, la apele Nilului şi aceea **profană** din lumea Bizanţului, în cea de-a treia etapă de iniţiere, cea **erotică**, proba cea mai grea, în faţa căreia, pentru o clipă, „inima lui de pulbere îl umili, primind lovitura unei clipe, singură în veşnicie şi nemuritoare". „Creanga de aur" devine astfel **romanul unei iubiri imposibile**, povară deopotrivă pentru ambele personaje, Maria de la Amnia fiind predestinată nefericirii ca împărăteasă, iar Kesarion Breb jurământului sacru de continuator al religiei sale strămoşeşti.

Maria îşi trăieşte, pentru moment, clipa măreaţă a alegerii ca mireasă împărătească. Ritualul examinării şi al competiţiei fetelor, cu tot fastul lumii orientale, are loc la palatul Hieria, pe ţărmul asiatic al Bosforului, copilele fiind primite într-o sală mozaicată, cu semnele împărăteşti. Aleasă ca soţie este „nepoata cuviosului bătrân de la Amnia", printr-o ceremonie de mare fală: „Bărcile împărăteşti, aşternute cu covoare şi purpuri, aduseră de la Hieria la Augusteon pe fecioare. Intrând în grădinile cele mai dinlăuntru, trecuseră una câte una între hadâmbi şi între muţi, pe sub platani şi chiparoşi, suind trepte într-un cerdac încununat de flori. Acolo, la fereastra deschisă, după o perdea de apă care curgea de sus, Împărăteasa cu feciorul ei stăteau privind, judecând trupurile, obrazurile şi umbletul. Cu adâncă închinăciune, Stavrikie atrase luare-aminte slăvitei Vasilise că se apropie acea al cărei chip l-a vădit Maica Domnului, în visul preasfinţitului Platon. Era prin urmare un dar al cerului. Era o armonie mlădioasă. Era un cântec al mersului. Erau ochi plini de adâncimea plăcerilor. Constantin cunoscu şi el că aceasta trebuie să fie aleasa şi o dori numaidecât, ca pe o jucărie.".

Destinul „împărătiţei" Maria este însă unul nefericit. În ciuda calităţilor desăvârşite, Maria a fost aleasă totuşi din raţiuni de stat, ca să asigure unitatea imperiului şi să-l aducă pe calea cea bună pe imaturul Constantin, lucru ce nu se împlineşte. Peste puţin timp, acesta îşi reia vechile obiceiuri, intră în comploturi şi organizează lovituri de stat, îşi exilează mama şi îşi mutilează unchii prin scoaterea ochilor şi tăierea limbii, pentru a nu mai râvni la domnie. Pe Maria o înlocuieşte cu altă „împărăteasă", o repudiază şi o călugăreşte cu forţa, fără a-i da măcar voie să participe la înmormântarea bunicii sale, înțeleapta Teosva. I se permite, totuşi, în cele din urmă, să-şi ia rămas bun de la bunicul ei, Filemon, aflat şi el pe patul de moarte, prilej cu care Maria îl vede pentru ultima dată pe Kesarion Breb. Este momentul când cei doi îşi mărturisesc dragostea, rămasă în ipostază pură, spirituală: „Iată, ne vom despărți. Se va desface şi amăgirea care se numeşte trup. Dar ceea ce e între noi acum, lămurit în foc, e o creangă de aur, ce va luci în sine, în afară de timp.". Iubirea celor doi se transformă astfel într-o poveste de dragoste eternă, dincolo de „amăgirea ce se numeşte trup", reprezentată simbolic de atemporalitatea „crengii de aur".

După trecerea celor trei trepte inițiatice, sacră, profană şi erotică, deci după cunoaşterea lumii în tainele ei cele mai adânci, Kesarion se întoarce la „muntele ascuns", pentru a da socoteală de învățătura primită despre noua religie şi a-şi lua în primire destinul de al treizeci şi treilea Decheneu: „După cum mi-a fost porunca, am cercetat pe rând toate locurile cetății, de la palat până la colibe. La acestea din urmă numai am cunoscut lacrimile fără nici un amestec de răutate… Căci acolo unde s-au adunat bunurile şi puterea, stau demonii lăcomiei, ai zavistiei, ai minciunii. Acolo oamenii se pleacă legii împăratului şi legii lui Dumnezeu, însă cu viclenie, alcătuindu-şi dobândă pentru pofte şi patimi". Religia cea nouă este simțită de „prorocul cel bătrân" ca o prelungire a celei vechi, omul percepând însă altfel divinitatea: „Mi-ați vorbit de legea nouă către care noroadele se îndreaptă, dar sub cuvintele ei proaspăte, eu văd aceleaşi semne vechi, căci Domnul Dumnezeu are o mie de nume şi o mie de forme. Noi putem rămâne aici până la sfârşitul timpului; iar preoților noştri, cărora li se cer alte vorbe pentru acelaşi lucru, le dăm sfat să se plece stăpânirii. Slujesc pe acelaşi Dumnezeu.". Unitatea religiilor este astfel un fapt demonstrat, pentru că adevărul absolut este unul singur: „Adevărul e unul, ca şi Soarele. Cum fiecare din noi e susceptibil de a primi din el numai o parte, nimeni nu poate fi în posesia adevărului absolut, nimeni nu-i în eroarea absolută."

STUDIUL DE CAZ

STUDIUL DE CAZ este o metodă cumulativă de cunoaştere care utilizează, în funcție de „cazul" stabilit, documentarea, investigarea, analiza, gândirea critică, sinteza, argumentarea, diagnoza, soluționarea. În studierea literaturii, ideile sau fenomenele luate în discuție sunt din domeniul cultural-artistic, corelate uneori cu informații şi factori de natură ideologică, istorică şi ştiințifică.

Abordarea studiului de caz în clasa a XI-a are o deplină justificare, întrucât în clasele anterioare elevii au dobândit cunoştințele şi competențele esențiale stabilite de programa şcolară: în clasa a IX-a, studiul literaturii a avut o abordare tematică, integrând, în acelaşi timp, prin domeniul limbă-comunicare, propria experiență de viață în procesul de cunoaştere; în clasa a X-a s-au studiat genurile şi speciile literare, din perspectivă diacronică în acelaşi timp, astfel încât, în ultimele două clase de liceu, este necesară abordarea fenomenului literar şi cultural românesc într-o viziune integratoare, structurată pe idei, epoci şi curente literare, şi într-o manieră argumentativă mai accentuată, prin folosirea/distribuirea informațiilor dobândite anterior în noi structuri de cunoaştere.

Aceste structuri integratoare de cunoaştere sau „cazuri" sunt, în curriculumul obligatoriu, şapte: „Latinitate şi dacism", „Dimensiunea religioasă a existenței", „Formarea conştiinței istorice", „Rolul literaturii în perioada paşoptistă", „Criticismul junimist", „Simbolismul european", „Modele epice în romanul interbelic". Se adaugă o dezbatere, „România între Orient şi Occident", şi, în curriculumul extins, un studiu ce caz: „Diversitate tematică şi de viziune în opera marilor clasici".

Studiul de caz impune organizarea din timp a acestui tip de activitate şi folosirea, la clasă, a unor metode adecvate de predare-învăţare, care să conducă la elucidarea unor probleme esenţiale, care vor fi apoi luate în discuţie, de regulă ca un moment de evaluare în parcurgerea temei respective.

ETAPELE STUDIULUI DE CAZ:

1. **Planificarea studiului de caz** (de către profesor, de la începutul anului şcolar):
   - programarea temei şi stabilirea termenelor intermediare şi finale de realizare a ei;
   - stabilirea grupelor de lucru (împărţirea clasei în grupe de câte 4-6 elevi, fiecare grupă primind câte o temă de cercetare pe parcursul anului şcolar);
   - întocmirea planului tematic al studiului de caz, care va cuprinde principalele ipoteze, idei, informaţii, argumente pro sau contra tezei/tezelor puse în discuţie;
   - stabilirea bibliografiei, după regulile filologice uzitate.
2. **Cercetarea propriu-zisă a temei**:
   - stabilirea atribuţiilor individuale şi de grup;
   - parcurgerea materialului bibliografic;
   - utilizarea tehnicilor de documentare: cărţi (din librării, biblioteci personale, şcolare sau publice), dicţionare şi enciclopedii, reviste şi publicaţii periodice, buletine de informare, casete şi CD-uri, informaţii de pe Internet şi din mijloacele de comunicare audio-video (radio, televiziune);
   - întocmirea fişelor de lectură (fişe bibliografice, fişe de idei şi fişe de citate), a unor jurnale de lectură şi de documentare, alcătuirea unor planşe, grafice, portofolii, mape, CD-uri care prezintă aspecte secvenţiale ale temei;
   - selecţionarea şi structurarea materialului informativ;
   - redactarea de eseuri sau de referate de către fiecare membru al grupului, încadrabile în planul tematic al studiului de caz;
   - redactarea referatului final, prin folosirea informaţiilor/referatelor secvenţiale întocmite de toţi membrii grupului;
   - întocmirea mapei cu materialele documentare şi cu referatele întocmite;
   - consultări privind modalitatea de prezentare a concluziilor, prin referate individuale sau printr-un referat colectiv şi alcătuirea unei strategii de prezentare (dacă se prezintă referate secvenţiale, se stabilesc membri ai grupului care să facă o introducere şi să fixeze concluziile cercetării).
3. **Finalizarea studiului de caz** (în 1-2 ore, în clasă):
   - prezentarea concluziilor cercetării, prin referate individuale sau printr-un referat colectiv; e preferabil ca prezentarea să fie liberă, pentru a putea cuprinde cu privirea auditoriul şi a introduce formule ale captării atenţiei, specifice discursului, urmărind în acelaşi timp reacţiile ascultătorilor; întrucât este vorba de o cercetare ştiinţifică, e bine ca aceasta să fie concisă, putând fi folosite notiţe pregătite dinainte sau materiale pe suport electronic, cu videoproiector, diagrame, grafice, prezentări Power Point;
   - angajarea colegilor din clasă la discuţii care pot dobândi caracter de dezbatere argumentativă, prin susţinerea uneia sau alteia dintre ipoteze; aceştia îşi pot exprima adeziunea la ideile exprimate sau le pot supune unei atitudini critice, mergând până la respingerea lor; se pot angaja, de asemenea, în deschiderea unor noi perspective de abordare a subiectului, prin eseuri pe care să le prezinte ulterior;

- evaluarea activităţii grupului şi a calităţii materialelor prezentate şi eventuala notare a elevilor din grup şi a acelora care au participat la discuţii sau au elaborat noi eseuri.

STUDIU DE CAZ: LATINITATE ŞI DACISM

I. PLAN TEMATIC

1 **Definirea termenilor** şi istoria constituirii lor:

- concepte şi curente de idei care pun în relaţie cele două componente fundamentale ale etnogenezei românilor, *substratul dacic* şi *elementul latin* predominant;
- **ideea latinităţii** (originea romanică a poporului român şi a limbii române):
  - apare mai întâi, în secolele al XVI-lea – al XVIII-lea, în scrierile cronicarilor, ca o firească dorinţă de cunoaştere a originilor şi de mândrie a unei descendenţe ilustre;
  - atinge un punct de apogeu (şi de exagerări) în epoca Şcolii Ardelene, ca imperativ ideologic şi ştiinţific de legitimare a unui popor (românii din Transilvania) în faţa istoriei;
  - purismul latinist se perpetuează până către a doua jumătate a secolului al XIX-lea;
  - primele menţiuni despre români îi aparţin împăratului Constantin al VII-lea Porfirogenetul (913-959), care îi consideră „romani", „urmaşi ai coloniştilor romani": „ei se numesc romani şi acest nume l-au păstrat până astăzi";
  - ideea latinităţii limbii române este enunţată de Poggio Bracciolini (1380-1459) şi de Silvio Piccolomini (1405-1464), care consemnează pentru prima dată că există o asemănare între limba vlahilor şi cea a locuitorilor din Italia, fapt semnalat şi de papa Pius al II-lea (1405-1464);
  - Nicolaus Olahus (1493-1568) este primul român care afirmă, în lucrarea „Hungaria" (scrisă în limba latină şi terminată în 1536), unitatea de neam, de limbă şi de origine a românilor din toate provinciile vechii Dacii;
- **dacismul:**
  - e un curent de reacţie şi de echilibrare a raportului dintre cei doi piloni pe care se întemeiază mitul fondator, un proces de reabilitare, pe cale ştiinţifică, poetică sau mitologică, a substratului autohton;
  - este un demers polemic împotriva exagerărilor savanţilor Şcolii Ardelene şi ale purismului latinist, care depărtau cercetarea ştiinţifică de adevărul istoric şi de practica firească a limbii române;
  - în secolul XX, afirmarea elementului autohton devine o adevărată mişcare ideologică, dacismul, care antrenează istorici, filologi, filozofi ai culturii şi ai religiei, sociologi, folclorişti;
  - în perioada interbelică şi după aceea, afirmarea elementului autohton în etnogeneză devine dacomanie sau tracomanie, alimentând uneori mişcările politice extremiste de dreapta sau naţionalist-comuniste.

2 **Întemeierea istorică şi lingvistică a ideii de latinitate:**

- ideea de latinitate, prin care se înţelege originea romanică a poporului român şi a limbii române, apare târziu în atenţia cărturarilor români, care au încercat să reconstituie faptele istorice de la cel dintâi „descălecat", de la venirea împăratului Traian:

• **Grigore Ureche** scrie deliberat, în „Letopiseţul Ţării Moldovei", „ca să nu să înnece a toate ţărâle anii trecuţi şi să nu să ştie ce s-au lucrat";

- el afirmă cu putere romanitatea poporului român şi a limbii române: „Rumânii, câţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc suntu cu moldovénii şi toţi de la Râm să trag."; de aceea, latinitatea limbii este fără tăgadă, dar, fiind ţara neaşezată, limba română este alcătuită „din multe limbi [...] şi ne ieste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prinprejur, măcară că de la Râm ne tragem, şi cu ale lor cuvinte ni-s amestecate. Cum spune şi la prédosloviia létopiseţului celui moldovenescu de toate pre rându: ce fiindu ţara mai de apoi ca la o slobozie, de prinprejur venindu şi discălicându, din limbile lor s-au amestecat a noastră: de la râmleni, – céle ce zicem latină, pâine, ei zic panis, carne, ei zic caro, găina, ei zicu galena, muieria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, nostr şi altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintile le-am înţeleage.";

• **Miron Costin** în „Letopiseţul Ţărâi Moldovei de la Aaron-Vodă încoace", îşi exprimă regretul, în „predoslovia" acestuia, de a nu putea să-şi înceapă lucrarea de la cel dintâi „descălecat", de la cucerirea Daciei de către romani: „Fost-au în gândul mieu, iubite cititoriule, să fac letopiseţul Ţărâi noastre, Moldovei, din descălecatul ei cel dintâi, carele au fostŭ de Troian împăratul şi urzisăm şi începătura letopiseţului. Ce sosiră asupra noastră cumplite aceste vremi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji şi suspinuri.";

- „De neamul moldovenilor", scrisă în ultimii ani ai vieţii, vine să împlinească acest vechi deziderat, relevând, în chip sintetic, în „Predoslovie", concepţia despre istorie a cronicarului, atât despre adevărul istoric, cât şi despre responsabilitatea celui care „dă seamă" despre ale sale, câte scrie;

- ideea fundamentală a lui Miron Costin este originea latină a poporului român şi a limbii române; el este primul umanist autohton care încearcă să traseze coordonatele universal valabile ale existenţei poporului român între celelalte popoare europene;

- planul lucrării este structurat pe următoarele idei esenţiale: „felul neamului, din ce izvor şi seminţie suntŭ lăcuitorii ţărâi noastre"; „de unde suntŭ veniţi strămoşii lorŭ pre acéste locuri"; „supt ce nume au fostŭ întâi la discălecatul lor"; „de cândŭ s-au osebit şi au luat numele cest de acum, moldovan şi muntean"; „ce limbă ţin şi păn-acum"; „în ce parte de lume ieste Moldova, hotarâle ei păn-unde au fostŭ întâi";

- cronicarul este conştient de lipsa izvoarelor, de „osteneala aceasta", de care „se sparie gândul", fiindcă de la primul descălecat au trecut „atâta véci", „câteva sute de ani peste mie", şi se poate naşte întrebarea cum, după atât timp, „să vorŭ putea şti poveştile adevărate";

• **Stolnicul Constantin Cantacuzino** susţine, cu o informaţie mai bogată, romanitatea poporului român şi latinitatea limbii române, continuitatea populaţiei dacoromane şi după retragerea aureliană, unitatea de limbă şi de neam a locuitorilor din cele trei state româneşti, Moldova, Ţara Românească şi Transilvania: „Iară noi, într-alt chip de ai noştri şi de toţi câţi sunt rumâni, ţinem şi credem, adeverindu-le den mai aleşii şi mai adeveriţii bătrâni istorici şi de alţii mai încoace, că valahii, cum le zic ei, iară noi, rumânii, suntem adevăraţi romani şi aleşi romani în credinţă şi în bărbăţie...";

- prin români, stolnicul Constantin Cantacuzino nu înţelege nu numai locuitorii din Ţara Românească, ci şi pe cei „den Ardeal", care „încă şi mai neaoşi sunt", şi pe moldoveni şi pe toţi vorbitorii de limbă română din orice parte, chiar dacă au cuvinte „den amestecarea altor limbi".

- argumentul cel mai elocvent în această privinţă este exprimat metaforic: „toţi aceştia dintr-o fântână au izvorât şi cură";

- **Dimitrie Cantemir,** în „Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor" înfăţişează concepţia savantului asupra formării poporului român şi a limbii române, tratând, cu o documentare extrem de bogată, de peste 150 de izvoare, originile poporului român şi evoluţia sa până la al doilea descălecat, momentul întemeierii celor două ţări române, Muntenia şi Moldova;
  - ideea de bază este continuitatea elementului roman în Dacia, într-o unitate deplină în cele trei provincii româneşti, „Hronicul..." reprezentând prima încercare de a trata împreună istoria românilor de pretutindeni;
  - totodată, aceasta este privită din perspectiva istoriei universale, concentrându-se asupra întregii structuri a lumii româneşti; sunt prezentaţi mai întâi românii din cadrul Imperiului Roman, apoi din Imperiul Bizantin şi coexistenţa lor cu statele dimprejur, rezultate din migraţia popoarelor: Ungaria, Cumania, Rusia, Polonia, Serbia, Bulgaria;
  - Dimitrie Cantemir combate ipoteza potrivit căreia romanii s-ar fi retras cu totul după ce împăratul Aurelian a părăsit Dacia în anul 271: „Poporul romano-moldo-vlahilor nu din glogozala a naşteri de strânsură să fie scornit, ce din cetăţeni romani, din ostaşi veterani şi din mari familii să se fie ales. Apoi din buni şi tari romano-moldo-vlahii, din buni şi tari părinţi romani născându-se, a sângelui curăţenie şi a niamului evghenie nestricată şi nebetejită să fie ferit, precum şi astăzi tot aşea o feresc.";
  - savantul pledează pentru afirmarea rolului esenţial al poporului român, prin meritul de a apăra creştinătatea împotriva invaziilor străine, din acest motiv considerând că şi Europa trebuie să-l protejeze în faţa vicisitudinilor istoriei;
- corifeii **Şcolii Ardelene** continuă lupta de afirmare a adevărului istoric cu privire la formarea poporului român şi a limbii române:
  - scrieri istorice: „Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor", de Samuil Micu (1745-1806), „Hronica românilor şi a mai multor neamuri", de Gheorghe Şincai (1754-1816), „Istoria pentru începutul românilor în Dachia", de Petru Maior (1756-1821), şi „De originibus populorum Transylvaniae", de Ion Budai-Deleanu (1760-1820), demonstrează, de multe ori cu argumente polemice, romanitatea şi continuitatea poporului român pe teritoriul vechii Dacii şi combat teoriile imigraţioniste ale lui Franz Joseph Sulzer şi Johann Christian Engel;
  - lucrări lingvistice, care afirmă şi argumentează teza latinităţii limbii române: „Elementa linguae daco-romanae sive valachicae" (1780), de Samuil Micu şi Gheorghe Şincai, „Disertaţie pentru începutul limbii române" şi „Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi", de Petru Maior, „Temeiurile gramaticii româneşti" şi mai ales „Lexiconul de la Buda" (1825), de Ion Budai-Deleanu;
- în secolul al XIX-lea, relevarea ideii latinităţii reprezintă un mijloc de recunoaştere europeană a naţiunii române, îndeosebi după Revoluţia de la 1848 şi Unirea Principatelor de la 1859:
  - **Gheorghe Asachi** îşi exprimă admiraţia pentru vestigiile Romei antice în oda „La Italia" (1809);
  - **Vasile Alecsandri** conferenţiază la Paris în anul 1848, în „Românii şi poeziile lor", despre locul şi rolul poporului român în lumea europeană şi este încununat, la 19 mai 1878, la Montpellier, cu un important premiu pentru poezia „Cânticul gintei latine", dedicată popoarelor de origine latină;
  - **Ion Heliade-Rădulescu,** în studiul „Repede aruncătură de ochi asupra limbei şi începutului românilor" (1836), aduce explicaţii simple, justificate cu argumente ştiinţifice şi prin firescul vieţii cotidiene, despre originea latină a limbii române;

- **A. D. Xenopol, Dimitrie Onciul** şi alţi istorici români combat teoriile imigraţioniste, reluate de istoricul german Robert Roesler.

3. **Constituirea ideii de dacism:**

- **Bogdan Petriceicu-Hasdeu** resuscită rolul substratului în formarea poporului român, studiul „Perit-au dacii?" (1860) fiind un punct de plecare pentru studiile ulterioare de afirmare a elementului dac în etnogeneza românilor:
  - combate tendinţele de a exagera componenta latină sau slavă din alcătuirea limbii române;
  - Hasdeu pledează în favoarea unui punct de vedere echilibrat, bazat pe izvoare istorice şi pe fapte de limbă, pentru a dovedi că „naţionalitatea noastră s-a format din câteva eleminte, din cari nici unul n-a fost predomnitor";
- **Lucian Blaga**, în articolul „Revolta fondului nostru nelatin", apărut în revista „Gândirea" în 1921, combate exclusivismul latin în configurarea componenţei spirituale a poporului român: „... se poate spune că în spiritul românesc e dominantă latinitatea, liniştită şi prin excelenţă culturală. Avem însă şi un bogat fond **slavo-trac**, exuberant şi vital, care, oricât ne-am împotrivi, se desprinde uneori din corola necunoscutului răsărind puternic în conştiinţe. Simetria şi armonia latină ne e adeseori sfârticată de furtuna care fulgeră molcom în adâncimile oarecum metafizice ale sufletului românesc. E o revoltă a fondului nostru nelatin.";
- în opera sa fundamentală, „Getica" (1926), Vasile Pârvan revalorizează, cu argumente de cultură străveche, arheologice, istorice şi mitologice, componenta autohtonă a etnogenezei românilor, care precede cu aproape un mileniu contactul cu civilizaţia romană.
  - savantul reconstituie imaginea complexă a unei civilizaţii străvechi, întemeiată pe o cultură materială şi spirituală profundă, ale cărei ecouri şi reminiscenţe se regăsesc în modul de viaţă şi în firea poporului român ;
  - deşi afirmă superioritatea spirituală a geto-dacilor, manifestată în idei morale, credinţe religioase, atitudini existenţiale, Vasile Pârvan nu supraliciteză rolul filonului geto-dac în formarea poporului român, considerând că „ideea-mamă a întregii culturi româneşti e ideea romană.";
- Mircea Vulcănescu identifică, în „Dimensiunea românească a existenţei" (1943), „ispita tracică", „ispită lăuntrică", „reziduală", care ne cufundă treptat în orizontul metaforic al poeziei şi al misterului sau deschide românului perspectiva eroică, a naturii, a codrului, a haiduciei, a culmilor înalte şi a spaţiilor cosmice, a eternităţii spiritului în aceste vaste vecinătăţi.

4. **Ecouri şi reprezentări literare ale etnogenezei românilor:**

- paralel cu argumentarea de natură ştiinţifică sau în absenţa documentelor istorice, etnogeneza română dobândeşte, în plan literar, aspecte poetice şi mitologice, devenind sursă de inspiraţie pentru numeroşi scriitori;
- constituirea mitului fondator a atras, mai ales în perioada romantică, prin sentimentul de mândrie naţională dat de o origine fabuloasă, care asociază două mari popoare ale Antichităţii, încercând să ofere poporului român o mitologie a devenirii sale comparabilă cu marile mitologii ale lumii;
- originea latină transmite românilor atât prestigiul istoric al Imperiului Roman şi ideea apartenenţei la marea familie a limbilor romanice, cât şi calităţi ale spiritului latin, seninătate, claritate, vocaţia construcţiei, gândire logică;
- originea geto-dacă fascinează îndeosebi spiritele romantice prin ideea sacrificiului eroic, prin misterele originilor, neelucidate documentar, prin stabilitate şi arhaitate;

- pentru Mihai Eminescu, etnogeneza se situează în seria fenomenelor primordiale ilustrate în universul său poetic: cosmogonia şi sociogonia, creaţia lumii şi creaţia omului, a societăţii umane. „Scrisoarea I" şi „Rugăciunea unui dac", de o parte, „Memento mori", de cealaltă, ilustrează, în viziune romantică de cea mai pură vibraţie, cele două mari coloane tematice ale imensului edificiu poetic eminescian:
  - Eminescu identifică timpul etern, universal, în lumea mitică a Daciei preistorice, pe care îşi întemeiază mitosul naţional;
  - Dacia este, în poezia lui Eminescu, imaginea ideală a statului arhaic, natural, generator de sacralitate, cu o natură fixată în simboluri eterne ale cadrului terestru şi cosmic ce exprimă vârsta mitică a marilor întemeieri, constituită în imaginea unui paradis terestru: cu un spaţiu ondulat într-o perspectivă infinită („Munţi se nalţă, văi coboară"), un tărâm străbătut de „fluviul cântării", având contingenţă cosmică printr-un *axis mundi*, muntele vrăjit care marchează centrul sacru al universului;
  - **Mitul Daciei** este cea mai frumoasă reprezentare metaforică a istoriei naţionale, în care întregul peisaj se converteşte în motive şi simboluri ale eternităţii;
- Mihail Sadoveanu reia profundele semnificaţii mitice ale pământului dacic în romanul „Creanga de aur" (1933):
  - acţiunea coboară în timp, până la anul 780 d.Hr., în vremea arhaică, a preoţilor păgâni rămaşi în inima munţilor de pe vremea dacilor, în locuri străvechi, la izvoarele Mureşului şi Oltului, în apropierea Munţilor Călimani;
  - aici, al treizeci şi doilea Decheneu, „prorocul cel bătrân", care stă în „muntele ascuns", în **peştera-templu**, în toposul sacru menţionat în vechile scrieri despre lumea dacică, ca şi magii eminescieni (din „Strigoii" şi „Memento mori", de pildă), oficiază încă, o dată la cinci sau la şapte ani, la solstiţiul de vară, în faţa poporului adunat la gura peşterii sale, ritualuri păgâne, le dă sfaturi de muncă şi de viaţă, îi îndeamnă la bună înţelegere între oameni, continuă iniţierea în tainele firii, încercând să desluşească sensurile noii religii apărute în lume, „legea nouă către care popoarele se îndreaptă", creştinismul, semn al unei continuităţi spirituale neîntrerupte.

II. BIBLIOGRAFIE

Ambruster, Adolf, „Romanitatea românilor. Istoria unei idei", Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1993.

Babu-Buzea, Ovidiu, „Dacii în conştiinţa romanticilor noştri. Schiţă la o istorie a dacismului", Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Blaga, Lucian, „Trilogia culturii", Editura Minerva, Bucureşti, 1985.

Boia, Lucian, „Istorie şi mit în conştiinţa românească", Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

Cartojan, Nicolae, „Istoria literaturii române vechi", vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1980.

Cassius, Dio, „Istoria romană", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1973.

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Călinescu, G., „Opera lui Mihai Eminescu", Editura Minerva, Bucureşti, 1969-1970.

Cvasnâi-Cătănescu, Maria, „Limba română. Origini şi dezvoltare", Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

Daicoviciu, Hadrian, „Dacii", Editura Enciclopedică Română", Bucureşti, 1972.

Densusianu, Nicolae, „Dacia preistorică", Editura Arhetip, Bucureşti, 2002.

Densusianu, Ovid, „Istoria limbii române", vol. I, „Originile", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.

Diaconescu, Mihail, „Istoria literaturii dacoromane", Editura Alcor Edimpex, Bucureşti, 1999.

Eliade, Mircea, „De la Zalmoxis la Genghis-Han", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.

Eliade, Mircea, „Istoria credinţelor şi ideilor religioase", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

Hasdeu, Bogdan-Petriceicu, „Perit-au dacii?", Editura Albatros, Bucureşti, 1973.

Iorga, N., „Istoria românilor", vol. I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.

Lovinescu, Vasile, „Dacia hiperboreeană", Editura Rosmarin, Bucureşti, 1996.

Mommsen, Theodor, „Istoria romană", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1987.

Noica, Constantin, „Sentimentul românesc al fiinţei", Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Panaitescu, P. P., „Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română", Editura Academiei, Bucureşti, 1965.

Pârvan, Vasile, „Getica. O protoistorie a Daciei", Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

Petrescu, Ioana Em., „Eminescu. Modele cosmogonice şi viziune poetică", Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Piru, Alexandru, „Istoria literaturii române de la origini până la 1830", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Pop, Ion Aurel, „Românii şi România", Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1988.

Rosetti, Alexandru, „Istoria limbii române", vol. I, „De la origini până în secolul al XVII-lea", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

Tacciu, Elena, „Mitologie romantică", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972.

Vornicescu, Nestor, „Primele scrieri patristice în literatura noastră", Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1984.

Limbă *Comunicare*

FONETICA

Fonetica este disciplina lingvistică ce studiază sunetele vorbirii (producerea, transmiterea şi receptarea lor).

Sunetul este un element material al vorbirii, rezultat din modularea curentului de aer expirat prin aparatul fonator.

Practic, într-o limbă există un număr nelimitat de sunete. Acelaşi sunet poate fi pronunţat în mod diferit de acelaşi vorbitor în momente diferite. De asemenea, acelaşi sunet poate fi pronunţat diferit de la un vorbitor la altul, mergând chiar până la diferenţe de ordin regional destul de pronunţate: *zic* şi *dzic*, *jos* şi *gios* etc.

Fonemul, ca element abstract, reprezintă cea mai mică unitate sonoră a limbii, având funcția de a diferenția între ele cuvinte sau forme gramaticale ale aceluiaşi cuvânt: *casă, case, cară, care* etc., în care variația fonetică se realizează prin foneme ce au drept consecință obținerea de cuvinte şi de sensuri noi.

SISTEMUL FONETIC AL LIMBII ROMÂNE

Vocalele sunt sunete propriu-zise, muzicale, care pot fi pronunțate singure, deoarece unda lor sonoră are caracter regulat, periodic: *a, ă, e, i, î, o, u.*

Sunt sunete continue, care pot alcătui singure silabe. De asemenea, existența unei vocale constituie condiția necesară a existenței unei silabe. Spre deosebire de consoane, la articularea vocalelor aerul iese liber prin canalul fonator, fără vreun obstacol, modulația aerului fiind determinată numai de vibrația coardelor vocale, de gradul de deschidere a cavității bucale şi de locul de articulare.

Consoanele sunt sunete care nu pot fi pronunțate singure, ci numai însoțite de o vocală.

Sunt sunete discontinue, întrucât, spre deosebire de vocale, articularea lor este însoțită de zgomote, produse de închiderea sau strâmtarea canalului vorbitor (fonator).

Limba română are 22 de consoane:

a) consoane reprezentate în scris printr-o singură literă: *b, k, d, f, g, h, j, l, m, n, p, r, s, ş, t, ț, v, z;*

b) consoane care se transcriu fonetic diferit față de literele pe care le reprezintă: *č = c + e, i; ǧ = g + e, i; k'= che, chi; g'= ghe, ghi; k'= k, qu + e, (k'ilogram, Quinet = K'inet); cs = x (ax, fix); gz = x (exemplu, examen); k = c (car = kar).*

Semivocalele sunt sunete asemănătoare cu vocalele, dar nu pot forma singure silabe, nu pot fi pronunțate singure, ci însoțite de o vocală, împreună cu care formează diftongi şi triftongi.

Sunt sunete discontinue (rostirea semivocalelor nu se poate prelungi, ca în cazul vocalelor). Se notează cu aceleaşi litere cu care se scriu vocalele asemănătoare, transcrise fonetic astfel: e̯, i̯, o̯, u̯.

Diftongul este grupul de sunete format dintr-o vocală şi o semivocală, rostite într-o silabă. Există diftongi ascendenți, SV *(iarnă)*, şi diftongi descendenți, VS *(maică, pui)*.

Triftongul este grupul de sunete format dintr-o vocală şi două semivocale: – cu vocala în poziția finală: a-ri-p*i̯o̯a*-ră; – cu vocala situată între cele două semivocale: le-*o̯ai̯*-că.

Hiatul este grupul de două vocale alăturate aflate în silabe diferite: p*o-e*-z*i-e*, a-l*e*-*e*.

❐ Corespondența dintre litere şi sunete

Litera este semnul prin care se reprezintă în scris un sunet.

Totalitatea literelor, aşezate într-o anumită ordine, formează alfabetul.

Alfabetul limbii române este alcătuit din 31 de litere, cu următoarea ordine şi denumire: a, A (a); ă, Ă (ă); â, Â (î din a); b, B (be, bî); c, C (ce, cî); d, D (de, dî); e, E (e); f, F (fe, ef, fî); g, G (ge, gî, ghe); h, H (haş, hî); i, I (i); î, Î (î din i); j, J (je, jî); k, K (ca, capa); l, L (el, le, lî); m, M (em, me, mî); n, N (en, ne, nî); o, O (o); p, P (pe, pî); q, Q (chiu); r, R (er, re, rî); s, S (es, se, sî); ş, Ş (şe, şî); t, T (te, tî); ţ, Ţ (ţe, ţî); u, U (u); v, V (ve, vî); w, W (dublu ve, dublu vî); x, X (ics); y, Y (i grec); z, Z (ze, zet, zî).

Ortografia românească este în esenţă fonetică, existând în general corespondenţă între litere şi sunete: o literă transcrie de regulă un sunet.

Uneori însă această corespondenţă nu se respectă, existând mai multe situaţii:

1. Un sunet poate fi transcris prin litere diferite:

- *î*: – se scrie *â* în interiorul cuvintelor (*râu, câmpie*); – se scrie *î* la început şi la sfârşit de cuvânt şi în interiorul cuvintelor, când cuvântul este derivat sau compus şi iniţial avea componente scrise cu *î* (*a pârî, înainte, reînscris, bineînţeles, într-însul* etc.);
- *i*: – se transcrie prin litera *i* în cuvinte asimilate în limba română (*rimă, pomi, iarbă*); – se transcrie prin *y* în cuvinte împrumutate (*yankeu, hobby*);
- *k*: – se transcrie prin *c* în cuvinte româneşti (*casă, carte*); – prin *k*, în cuvinte împrumutate, de obicei termeni ştiinţifici (*kaliu, kripton*); – prin *q* (*quasar, Qatar*);
- *v*: – se transcrie prin *v* în majoritatea cuvintelor româneşti (*vară, proveni*); – prin *w* în unii termeni străini (*watt, Wagner*).

2. O literă transcrie mai multe sunete:

- *x* redă în scris sunetele *cs* (*fix, ax, complex*) şi, când este intervocalic, sunetele *gz* (*examen, exerciţiu, exemplu*); când este folosită ca simbol matematic, litera *x* reprezintă sunetele *ics*; există însă câteva cuvinte care nu se scriu cu *x*, ci cu *cs: micsandră, rucsac, cocs, ticsit, îmbâcsit;*
- litera *e* transcrie, în cazul pronumelor personale şi al unor forme ale verbului *a fi* care au iniţiala *e:* sunetul *i* (*e̯a = i̯a*); diftongul *i̯e* (*eu, el, ei, ele = ⁱeu, ⁱel, ⁱei, ⁱele; este, eram, erai = ⁱeste, ⁱeram, ⁱerai*);
- litera *o* transcrie, în unele situaţii, sunetul *u: o̯ală, o̯ameni* (*u̯ală, u̯ameni*).

3. Un sunet este reprezentat în scris printr-un grup de litere:

- sunetul *č* este redat în scris prin grupul de litere *c + e, i* (*ceară, cioară*);
- sunetul *ğ* este reprezentat în scris prin grupul de litere *g + e, i* (*geam, Giurgiu*);
- sunetul *k′* este redat prin grupul de litere *ch + e, i* (*cheamă, chiar*);
- sunetul *g′* este redat în scris prin grupul de litere *gh + e, i* (*gheată, ghiaur*).

Grupurile de litere *ce, ci, ge, gi, che, chi, ghe, ghi,* urmate de o vocală în aceeaşi silabă notează un sunet şi sunt redate în transcrierea fonetică prin *č, ğ, k′, g′*: *ceară* (*čară* = 4 sunete), *ciot* (*čot* = 3 sunete), *geană* (*ğană* = 4 sunete), *cheamă* (*k′amă* = 4 sunete), *chiar* (*k′ar* = 3 sunete), *gheaţă* (*g′aţă* = 4 sunete), *ghiaur* (*g′aur* = 4 sunete). În aceste situaţii, *e* şi *i* sunt litere ajutătoare, nu reprezintă sunete şi nu apar în transcrierea fonetică.

Când în silaba respectivă nu există o altă vocală decât *e* sau *i* din componenţa grupurilor de litere, aceasta reprezintă vocala absolut necesară existenţei silabei şi în această situaţie grupurile de litere notează două sunete şi se transcriu fonetic astfel: *č + e, i, ğ + e, i, k′ + e, i, g′ + e, i: cer* (*čer* = 3 sunete), *cireaşă* (*čireaşă* = 7 sunete), *ger* (*ğer* = 3 sunete), *gin* (*ğin* = 3 sunete), *chem* (*k′em* = 3 sunete), *chin* (*k′in* = 3 sunete), *gheţuş* (*g′eţuş* = 5 sunete), *ghindă* (*g′indă* = 5 sunete).

ALTERNANŢELE FONETICE

Alternanţele fonetice sunt situaţii în care, în mod regulat, într-un anumit număr de cuvinte, un sunet sau un grup de sunete se înlocuieşte cu alt sunet sau grup de sunete.

Cele mai frecvente alternanţe fonetice sunt:

1. Vocalice:
   a) vocală – vocală:
   - **a - ă**: *mare – mări, mare – măricel, pahar – păhăruţ* etc.;
   - **a - e**: *pară – pere, vară – veri* etc.;
   - **ă - e**: *măr – meri, tânăr – tineri;*
   - **â - i**: *cuvânt – cuvinte, tânăr – tineri;*
   - **o - u**: *noră – nurori, soră – surori;*
   - **a - ă - e**: *fată – fătucă – fetiţe, văd – vezi – vadă* etc.;

   b) semivocală – semivocală:
   - **u - i**: *meu̯ – mei̯, leu̯ – lei̯* etc.;

   c) diftong – vocală (monoftongarea):
   - **e̯a - e**: *perde̯a – perdele, se̯ară – seri;*
   - **oa - u**: *mo̯arte – muritor;*
   - **oa - o**: *mo̯ară – mori, şco̯ală – şcoli* etc.
2. Consonantice:
   a) consoană – consoană:
   - **d - j**: *veşted –veşteji;*
   - **d - z**: *stradă – străzi, brad – brazi;*
   - **s - ş**: *cresc – creşti, cos – coşi;*
   - **t - ţ**: *bărbat – bărbaţi, pot – poţi;*
   - **z - j**: *viteaz – viteji, breaz – breji;*
   - **k - č**: *mac – maci, îmbrac – îmbraci;*
   - **g - ğ**: *culeg – culegi, strâng – strângi* etc.;

   b) grup consonantic – grup consonantic:
   - **sk - şt**: *muscă – muşte, cunosc – cunoşti;*
   - **şk - şt**: *puşcă – puşti;*
   - **st - şt**: *poveste – poveşti, este – eşti.*
3. Mixte (vocală – consoană):
   - **n - i**: *pun – pui, spun – spui;*
   - **l - i**: *cal – cai, piele – piei;*
   - **r - i**: *pier – piei.*

SILABA

Sunetul sau grupul de sunete rostit cu un singur efort expirator se numeşte **silabă**. În componenţa unei silabe intră în mod obligatoriu o singură vocală.

În funcţie de numărul silabelor pe care le conţin, cuvintele sunt:
- **monosilabice**: *a* (plecat), *ou, da, start;*
- **plurisilabice**: *câm-pi-e, pai-spre-ze-ce, com-ple-men-ta-ri-ta-te.*

Silaba poate fi alcătuită din:

- o vocală: *a-le-e, a-u-tum-nal;*
- mai multe sunete, între care se află obligatoriu o vocală: *punc-taj, po-rum-bel;*
- două cuvinte rostite împreună: *m-am* (dus), *s-au* (plimbat);
- un cuvânt rostit împreună cu prima silabă din cuvântul următor: *m-aş-teap-tă, se-n-tre-bă* (prin elidarea unei vocale, rămâne o singură silabă din cele două iniţiale);
- ultima silabă dintr-un cuvânt împreună cu prima din cuvântul următor, contopite într-o singură silabă: „*E-o ca-le-a-tât de lungă.*" (Mihai Eminescu).

DESPĂRŢIREA CUVINTELOR ÎN SILABE

Potrivit DOOM², despărţirea cuvintelor în silabe are justificare pentru:

- stabilirea structurii silabice a cuvintelor;
- despărţirea cuvintelor la capăt de rând;
- evidenţierea structurii metrice a poeziei;
- sublinierea expresivă a conţinutului unor cuvinte: *Deş-tep-tu-le!*

Despărţirea cuvintelor în silabe se face după reguli ce urmează îndeobşte silabaţia obişnuită a cuvintelor în vorbire:

1 O consoană aflată între două vocale (sau între diftong/triftong şi vocală) – despărţirea se face înaintea consoanei: *ma-să, coa-să, le-oai-că.*

Aceeaşi regulă se aplică şi în cazul grupurilor de litere (ce reprezintă o singură consoană) şi al literei x: *ve-ghe, u-re-che, a-xă, e-xa-men.* Cuvintele neadaptate care conţin un grup de litere ce reprezintă o consoană se despart după aceeaşi regulă: *fla-shul, ca-thar-sis.*

2 Două consoane aflate între două vocale (sau între diftong/triftong şi vocală) – despărţirea se face între cele două consoane: *mun-te, poar-tă, leoar-că.*

Excepţie de la această regulă fac cuvintele al căror radical se termină în consoanele **l** sau **r** precedate de o consoană (b, c, d, f, g, h, p, t, v: **bl, br, cl, cr, dl, dr, gl, gr, hl, hr, pl, pr, tl, tr, vl, vr**) – despărţirea se face înaintea ambelor consoane: *ca-blu, o-braz, a-cli-ma-ti-za, a-cru, Co-dlea, co-dru, a-glu-ti-nant, a-gri-col, pe-hli-van, po-hrib, a-pli-ca, a-pro-pi-a, a-tlet, pa-tru, e-vla-vi-e, co-vrig.*

⚠ **Observaţie.** Cuvintele care conţin grupurile consonantice **ml, rl, sl, şl** se despart după regula principală: *om-le-tă, gâr-lă, vâs-lă, puş-la-ma.*

3 Trei sau mai multe consoane aflate între vocale – despărţirea se face după prima consoană: *pen-tru, as-pru, con-stru-i.*

Excepţie fac cuvintele care conţin grupurile consonantice **lpt, nct, ncţ, ncş, ndv, stm, stn, mpt, mpţ, rct, rtf**, despărţirea făcându-se după a doua consoană: *sculp-tor, punc-taj, func-ţi-e, linc-şii, sand-viş, ast-ma-tic, pust-nic, somp-tu-os, re-demp-ţi-u-ne, arc-tic, jert-fă.*

4 Vocalele în hiat şi grupurile vocală şi diftong/triftong (sau diftong şi diftong) se despart: *po-e-zi-e, a-le-e, ro-uă, le-oai-că, ploa-ie, a-ce-ea.*

⚠ **Observaţie.** Despărţirea după structura cuvintelor derivate sau compuse este acceptată atunci când la capătul rândului coincide cu limita dintre componentele cuvintelor respective. Deci: *al-tun-de-va*, dar şi *alt-un-de-va; des-pre*, dar şi *de-spre; drep-tunghi*, dar şi *drept-unghi; de-ze-chi-li-bru*, dar şi *dez-e-chi-li-bru; nes-ta-bil*, dar şi *ne-sta-bil* etc.

Despărţirea după structură nu se foloseşte pentru a indica rostirea silabisită (de exemplu, pentru a releva măsura şi ritmul versului).

În scriere, la capăt de rând **nu trebuie să se despartă:**
- cuvintele compuse prin abreviere: *ROMPETROL, NATO, a.c., î.Hr., ş.a.m.d.;*
- numeralele ordinale: *al XIX-lea, al 7-lea;*
- silabele iniţiale sau finale alcătuite dintr-o vocală: *a-pă, i-lo-gic, e-ră, vi-e* etc.;
- numele proprii de persoane: *Sadoveanu, Ionescu, Abd el-Kader.*

Se recomandă să se treacă pe rândul următor (dar nu este obligatoriu):
- prenumele sau abrevierile lor şi numele de familie: *I. L. Caragiale, Ioan Slavici* etc.;
- notaţiile care includ abrevieri: *10 km, art. 5* etc.

ACCENTUL

Rostirea mai intensă a unei silabe dintr-un cuvânt se numeşte accent.

În limba română, locul silabei accentuate este liber de la un cuvânt la altul, accentul putând să cadă pe:
- ultima silabă: *ca-feá, sar-má, u-şór;*
- penultima silabă: *câm-pí-e, pa-no-plí-e, por-to-cá-lă;*
- antepenultima silabă: *már-gi-ne, pră-pás-ti-e, pro-pór-ţi-e;*
- pe a patra silabă (de la sfârşit către început): *vé-ve-ri-ţă, pré-pe-li-ţă;*
- pe a cincea silabă: *nó-uă-spre-ze-ce;*
- pe a şasea silabă: *al nó-uă-spre-ze-ce-lea.*

⚠ **Observaţie.** La cuvintele compuse, poate apărea şi un accent secundar, al celuilalt cuvânt, ca în cazul numeralului *zéce*.

DOOM^2 face precizări privind accentuarea cuvintelor:
- se recomandă o singură accentuare la cuvinte precum: *adícă, áripă, avárie, caractér, călúgăriţă, dóctoriţă, duminícă, épocă, fenomén, regízor, sevér, únic;*
- se admit variante de accentuare: *acatíst/acátist, anóst/ánost, ántic/antíc, gíngaş/gingáş, hatmán/hátman, íntim/intím, penúrie/penuríe, profésor/profesór, tráfic/trafíc.*

Succesiunea ordonată a silabelor accentuate şi neaccentuate dintr-un vers se numeşte **ritm**, noţiune tratată în cuprinsul acestei cărţi.

PERIOADA VECHE 2

DIMENSIUNEA RELIGIOASĂ A EXISTENȚEI

Literatura religioasă are, în spațiul românesc, un început în limba slavonă, cu autori însă români, care au dat expresie, prin creațiile lor, unor trebuințe de cult în cadrul bisericii, precum și preocupărilor spirituale ale omului. Primele imnuri de slavă scrise în slavonă sunt „Priapele" (cântări închinate Maicii Domnului), scrise de călugărul Filotei, fost logofăt al lui Mircea cel Bătrân, și „Lauda lui Mihail Mărturisitorul" (episcop al Sinadelor, ale cărui moaște se aflau la Târgoviște), alcătuită în secolul al XVI-lea de vistiernicul Simon Dedulovici. Cea mai importantă scriere religioasă a vremii este „Viața Sfântului Ioan cel Nou", întocmită de Grigore Țamblac, în anul 1402, la porunca lui Alexandru cel Bun. Din literatura hagiografică a vremii au mai rămas, în prelucrări târzii, „Viața Sfântului Nicodim", fondatorul mănăstirilor Vodița și Tismana, și „Viața Sfintei Filofteia", ale cărei moaște au fost aduse la Curtea de Argeș. Aceste scrieri apar în contextul unei intense circulații a manuscriselor slave la români și al unor legături directe cu Patriarhia din Constantinopol, la care s-a raportat multă vreme organizarea vieții religioase din Țările Române. Tipăriturile, îndeosebi de cărți bisericești în limba slavonă și în limba română, iau o tot mai intensă extindere în secolul al XVI-lea, primele fiind un „Liturghier" (1508), un „Octoih" (1510) și un „Evangheliar" (1512), urmate de un „Molitvenic" (1540) și un „Apostol" (1547) și de peste douăzeci de cărți ale diaconului Coresi, între care „Catehismul românesc", „Întrebare creștinească" (1560), „Apostolul" (1563), „Psaltirea românească" (1570), „Liturghierul românesc" (1570), „Evanghelie cu învățătură" (1581).

În secolul al XVII-lea, se înregistrează dezvoltarea unei însemnate literaturi religioase în limba română, în condițiile unor susținute măsuri de culturalizare a maselor, în primul rând prin introducerea limbii române ca limbă de cult în biserică. Un rol important în această complexă acțiune l-au avut mitropolitul Varlaam în Moldova, Udriște Năsturel în Țara Românească și mitropolitul Simion Ștefan în Transilvania. Literatura religioasă dobândește valori literare și expresive prin „Psaltirea pre versuri tocmită" (1673) a lui Dosoftei (lirica psalmică) și „Didahiile" lui Antim Ivireanul (oratoria religioasă).

Manualele ALL, ART 1, CORINT 3,
HUMANITAS, NICULESCU

MITROPOLITUL VARLAAM

CAZANIA. CARTE ROMÂNEASCĂ DE ÎNVĂȚĂTURĂ

VARLAAM (?1590-1657). Traducător și scriitor religios. Mitropolit al Moldovei între anii 1632-1653. Fiu de răzeși din Balotești-Vrancea, cu numele Vasile Moțoc, învață greaca și slavona la Mănăstirea Secu, unde este și stareț între anii 1608-1613. În 1628 este trimis de Miron Barnovski, domnul Moldovei, într-o solie la țarul Rusiei, prilej cu care trece și prin Kiev, unde se întâlnește cu Petru Movilă, arhimandrit și viitor mitropolit (hirotonisit la Lvov, în 1633), el însuşi scriitor, traducător şi editor de cărţi bisericeşti, aflat în bune relaţii cu clerul din Moldova, trimiţând, de altfel, în 1640, o tipografie ce va fi instalată la Mănăstirea Trei Ierarhi din Iaşi. În 1639, Varlaam este desemnat, datorită reputaţiei sale în lumea ortodoxă, drept unul din cei trei candidaţi la scaunul de patriarh al Constantinopolelui. Tipăreşte în 1643 „Cazania" sau „Carte românească de învăţătură", scrisă încă din 1637, cea mai importantă scriere a sa, lucrare religioasă şi moralizator-didactică, având caracter omiletic, liturgic şi hagiografic.

Mediază la Târgovişte, în 1644 şi 1645, ca sol de pace, în conflictul dintre Vasile Lupu şi Matei Basarab. Cunoaşte, datorită lui Udrişte Năsturel, în timpul şederii în Ţara Românească, un catehism calvinesc tipărit în 1642 în limba română, pentru combaterea căruia scrie lucrarea polemică „Răspuns împotriva Catihismusului calvinesc", tipărită în 1645. În aceasta, se opune tendinţelor de propagandă religioasă manifestate de protestantism, infirmând, prin analize din „Biblie", ideile dogmatice ale acestuia.

După îndepărtarea de la domnie a lui Vasile Lupu, în 1653, Varlaam se retrage la Mănăstirea Secu, unde se stinge din viaţă în anul 1657.

„Cazania" este prima carte tipărită la Iaşi, în tipografia primită în 1840 de la mitropolitul Kievului, Petru Movilă (1596-1646). Acesta se născuse la Suceava, fiind fiul lui Simion Movilă, domn în Ţara Românească (1601-1602) şi în Moldova (1607-1608). Refugiat în Polonia după moartea tatălui său, dobândeşte o bogată cultură umanistă şi urcă treptele ierarhiei bisericeşti, sprijinind întărirea ortodoxiei răsăritene, aflată în concurenţă cu protestantismul şi catolicismul.

Cartea, cu titlul complet „Carte românească de învăţătură, dumenecele preste an şi la praznice împărăteşti şi la svânţi mari", are peste o mie de pagini şi se deschide cu două predoslovii, una a domnitorului Vasile Lupu, cealaltă a autorului. Întâia prefaţă, „Cuvânt împreună cătră toată semenţia românească", exprimă dorinţa autorului de a se folosi în biserică o limbă unitară, pe înţelesul românilor de pretutindeni, eliminându-se, pe cât era posibil, diferenţele dialectale, arhaismele şi elemente de limbă slavonă transmise de scrierile bisericeşti anterioare. În al doilea text introductiv, mitropolitul Varlaam constată că, în biserică, „limba noastră românească [...] n-are carte pre limba sa", de unde şi „lipsa dascalilor ş-a învăţăturei" în limba poporului, neajunsuri pe care autorul „Cazaniei" se străduieşte să le înlăture.

„Cazania" cuprinde, într-o primă parte, 75 de predici care se rostesc duminica şi la marile sărbători din timpul anului, însoţite de pasajele din „Evanghelie" pe care le comentează. Partea a doua conţine vieţi de sfinţi şi legende hagiografice, despre sfinţii Gheorghe, Dimitrie, Nicolae, Petru şi Pavel sau cei apropiaţi de biserica Moldovei, Sfântul Ioan cel Nou de la Suceava şi Sfânta Parascheva, ale cărei moaşte se aflau la Iaşi. Varlaam traduce „Cazania" la şase decenii după Coresi şi progresele în folosirea limbii române sunt vizibile, putându-se acum vorbi de primele valori artistice autentice în scrierile religioase româneşti. El depăşeşte simplele traduceri şi adaptări ale unor scrieri religioase pentru uzul curent al bisericii, folosind, în privinţa conţinutului, atât izvoare bizantine, cât şi influenţe folclorice şi tradiţii populare, iar, sub aspect stilistic, proza ritmată, naraţiunea istorică, dramatismul epic, extazul în faţa frumuseţilor naturii, lauda virtuţilor umane, tenta didactică şi moralizatoare a discursului oratoric. Prin aceste calităţi literare incontestabile şi prin faptul că a avut o largă circulaţie în Ţările Române (până în 1884, s-au tipărit zece ediţii), „Cazania" lui Varlaam a contribuit în mod hotărâtor la dezvoltarea limbii române literare şi unificarea ei în toate provinciile româneşti.

Ex. 6/ p. 52. Motivați dinamica interioară a textului și precizați mijloacele de realizare.

Textul selectat din predica „Adormirea Maicii Domnului" este o pildă povestită în stilul narațiunii populare, cu o acțiune foarte concentrată, fixată într-un timp nedeterminat („era"), personaje principale desprinse din lumea fabuloasă a Orientului, „un împărat mare și puternic" și „doi robi", care trebuie să treacă o probă relevantă deopotrivă pentru priceperea lor în negustorie și pentru devotamentul total față de stăpânul lor.

Textul pare un basm concentrat, în care momentele subiectului se succed cu repeziciune: locul acțiunii este numit printr-un singur termen, nedefinit, „cutare", intriga se exprimă în puține cuvinte, dar pline de tâlc (târgul e „mare", acolo e și mai „mare negustorie", trebuie obținut și câștig, „dobândă"), robii reprezintă dualitatea bine-rău, stabilită elocvent de la început (unul e „nebun și rău", celălalt „înțelept"), acțiunea se desfășoară coerent și simplu, deznodământul e ușor previzibil.

Ex. 7/ p. 52. Caracterizați personalitatea împăratului. Alegeți și argumentați, folosind următoarele sugestii: a) atitudine tipică monarhului absolut; b) beția puterii determină pierderea noțiunii de limită; c) manifestare a instinctualității primitive.

Atitudinea împăratului este tipică monarhului absolut, care testează fidelitatea totală a supușilor, în pofida oricăror argumente de logică și de eficiență în domeniul negustoriei. Robul care cumpără pietre prețioase este considerat „credincios", poate și fiindcă este mai eficient, iar pietrele scumpe simbolizează perenitatea valorii, de care se va bucura exclusiv împăratul. Celălalt rob nu-i făcea „dobândă" împăratului, ci cumpără lucruri folositoare pentru toți, „case și dughene și ocine", care devin folositoare și valoroase în timp. De aceea, pilda nu reprezintă un îndemn moral pentru atitudinea robului „înțelept", ci condamnă subtil iubirea de bogății a mai-marilor lumii. Sau poate, totuși, robul este „înțelept", pentru că știe, pur și simplu, să supraviețuiască.

Ex. 1/ p. 52. Citiți următorul fragment despre faptele Sfântului Simeon în epocă și exprimați-vă, într-o scurtă compunere, opinia despre comportamentul său.

Sfântul Simeon reprezintă în epocă modelul omului religios al Evului Mediu, pentru care dualitatea trup-suflet și suferințele fizice sunt o consecință a păcatului originar, a încălcării cuvântului lui Dumnezeu. Omul, izgonit din Paradis și dobândind prin cunoaștere conștiința efemerității și a vicisitudinilor vieții, poartă astfel cu sine speranța mântuirii divine prin suferință, repetând într-un fel chinurile lui Iisus Hristos sau ale martirilor creștini torturați pentru credință.

Mitropolitul Varlaam scoate în evidență penitența Sfântului Simeon, dusă către limite inimaginabile, descrisă în cuvinte de un naturalism atroce. Eliberarea de povara trupului nedemn asigură, în viziunea sfinților creștini, libertatea spiritului, apropierea de Dumnezeu, dobândirea puterilor hieratice și a înțelepciunii. În finalul pildei, arhimandritul neîncrezător recunoaște sfințenia lui Simeon, „șerbul lui Dumnedzău", revelată în vis, și acceptă oblăduirea spirituală a acestuia: „Iartă-mă, șerbul lui Dumnedzău celui de sus, și te rog sâ-mi hii tu mie îndireptătoriu și mă învață să aib răbdare.".

DOSOFTEI

PSALTIREA PRE VERSURI TOCMITĂ

Mitropolitul **DOSOFTEI** (1624-1693), pe numele adevărat Dimitrie Barila, este originar din părțile Sucevei. Istoria literară îl consideră drept unul dintre cărturarii cei mai importanți ai secolului al XVII-lea. Acordând sprijin domnitorilor moldoveni în lupta antiotomană, ia de mai multe ori calea exilului. Începe, încă din 1665, să scrie „Psaltirea pre versuri tocmită", tipărită în 1673, la Uniev, în Ucraina. În viziunea înaltului prelat, cartea trebuia să fie accesibilă celor care vorbesc „într-această limbă pravoslavnică". Dintre scrierile originale ale lui Dosoftei, „Psaltirea pre versuri tocmită" și „Viața și petrecerea svinților" sunt cele mai cunoscute. Psalmii întocmiți de Dosoftei în „Psaltire..." sunt de „vreme-ndelungată, precum am putut mai frumos", iar scopul acestei scrieri este „ca să poată trage hirea omului către cetitul lor". O dovadă a valorii superioare a scrierii lui Dosoftei constă în intenția și finalitatea estetică a versurilor sale. „Viața și petrecerea svinților" (1682-1686), în care Dosoftei preia legendele despre existența lui Dumnezeu și despre viețile sfinților și ale apostolilor, relevă o artă a portretului demnă de luat în seamă: Sfântul Vasile cel Mare este „dirept la nas, uscat și lipsit de carne, smolit, plăvâi la față, mare la nări, rătund la sprâncene, cu frunceaua ieșită, samănă a om grijiliv...". În „Psaltirea pre versuri tocmită" se remarcă o diversitate a ritmului și a măsurii, un exotism al limbajului și descrieri surprinzătoare ale peisajului bucolic. Unele versuri au sonorități inedite, desprinzându-se din canonul religios al scrierilor din epocă: „Ț-ai pusu-ț asupră-mi mânia ta svântă,/ Preste mine valuri trec de nu s-alintă.". În spiritul vremii, de pildă și din „Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu sufletul sau Giudețul sufletului cu trupul" al lui Dimitrie Cantemir, Dosoftei crede că nemurirea prin cuvânt este iluzorie, că omul nu este decât o ființă incapabilă de eternizare, fiind „smerit" și „muritor", condiții ce impun cumpătare, resemnare, orientare către Dumnezeu. Meditația poetului se fixează pe câteva motive baroce, *ubi sunt* fiind dominant, integrator de alte motive și teme poetice.

În scrierea operei sale principale, Dosoftei mărturisește că a muncit din greu, „într-atâta lungă vreme scriind și tălmăcind câte am putut birui, în acești veci grei ai țărâi". „Psaltirea pre versuri tocmită" include una dintre caracteristicile poeziei ecleziastice bizantine, „faptul că într-însa cele două elemente – rugăciunea liturgică și contemplația personală – sunt mai puțin separate unul de altul decât în poezia occidentală" (Endre von Ivanka, „Observații asupra poeziei liturgice bizantine", 1971). „Psaltirea pre versuri tocmită" este un adevărat monument cultural al limbii și literaturii române, o dovadă a nivelului sintezei artistice și al cugetării la care se ajunsese în secolul al XVII-lea în Țările Române.

PSALMUL 46

„Psalmul 46" e un îndemn la credință, un imn de slavă dedicat Domnului, ca unic oblăduitor al tuturor „limbilor" de pe pământ, datoare („tot omul") să-i ridice („să salte"), cu „glas de bucurie", „cântece nalte", într-o atmosferă de armonie imnică, universală, înălțată până în „tărie", în înaltul cerului. Domnul este atotputernic, „iaste tare,/ Iaste-mpărat mare", luându-și în stăpânire „gloate/ Și limbile toate", tot ce se află „supt soare", cuvântul său neabătut întinzându-se „Preste tot pământul".

Psalmistul slăveşte şi ţara aleasă a lui Dumnezeu, „ţara cea dorită", păstorită în vechime de Iacob, care „ţine cuvântul Domnului", şi îndeamnă poporul să meargă în procesiuni pe „vârvuri de munte", unde „S-aud glasuri multe/ De bucine mare,/ Cu naltă strigare". Psalmul evocă, prin ritual de o religiozitate profundă, revelaţia biblică a Domnului în faţa lui Moise, de astă dată săvârşită în faţa întregului popor, „Că s-au suit Domnul/ Să-l vadză tot omul". Varlaam redă reprezentarea unui tron împărătesc învăluit în raze sfinte („Scaunul dă rază/ Unde va să şază"), de unde Domnul împarte dreptatea fără părtinire, „Pre boiari, pre gloate/ Pre limbile toate", şi îi ceartă pe cei semeţi (cu „hire sămaţă").

Poezia are o fluenţă lirică şi prozodică remarcabilă, dobândind tonalitate imnică prin versul scurt, de şase silabe, rima împerecheată şi un ritm ce încă îşi caută cadenţa, prin alternarea troheului cu iambul şi peonul, într-o tendinţă de neaşteptată modernitate.

PSALMUL 101

„Psalmul 101" reia tema litaniilor lui David, diminuându-i însă, prin influenţa liricii populare, caracterul avântat şi solemn al vorbirii cu Dumnezeu. Poezia îmbracă astfel caracteristicile cântecului popular, îndeosebi ale doinei, prin adresare directă către divinitate, ritm asimilabil pe alocuri celui trohaic, rimă împerecheată, măsură de şapte-opt silabe. Poetul păstrează vag amintirea stilului sentenţios, îmbinat cu litania liturgică, adresată divinităţii, „Psalmul 101" fiind mai mult o rugă patetică a omului mâhnit şi smerit („mişelul cînd să mâhneşte"), care se roagă „de vreme lungă" şi încearcă întoarcerea către sine „svânta faţă" a lui Dumnezeu.

Tema barocă a vremii, *fortuna labilis* („soarta trecătoare"), devine un laitmotiv de lirică populară: poetul se simte un însingurat în faţa divinităţii, în tentativa nereuşită de a-l găsi pe Dumnezeu, încercare absolut necesară pentru liniştirea eului zbuciumat: „Pleacă-ţi auzul spre mine/ Şi să-mi hii, Doamne, cu bine./ Şi la ce zî ti-oi striga-te,/ Să-mi auzi de greutate.". Conştient de opoziţia dintre uman şi divin, dintre efemer şi etern, exprimată prin antiteza dominantă a textului, omului, împovărat de „greutate", de grele haine materiale, îi este hărăzită suferinţa fără sfârşit, consecinţă a unui păcat originar: „Că-mi trec zâlele ca fumul,/ Oasele mi-s săci ca scrumul./ Ca neşte iarbă tăiată/ M-este inema săcată.". Timbrul grav, de litanie cosmică, al psalmului sugerează, ca în poezia modernă, condiţia tragică a omului părăsit de o divinitate ascunsă, care a uitat scopul primordial al creaţiei. Zilele omului, comparate cu fumul, exprimând în registru popular **tema timpului**, se risipesc pe măsură ce caierul lui Cronos se roteşte fără oprire.

Efectele entropiei temporale se traduc într-un proces de destrămare a fiinţei ce anticipează poezia lui Tudor Arghezi a „blestemelor": „Oasele mi-s săci ca scrumul,/ Ca neşte iarbă tăiată/ M-este inema săcată,/ [...] Mi-am lipitu-mi os de piele,/ De-a tocma cu pelecanul.". Omul, rătăcit într-un hău istoric fără fund, pe o insulă temporală, se însingurează de semeni tocmai din cauza izolării de Dumnezeu, părând să se întoarcă la condiţia arhaică de vietate lipsită de viaţă spirituală: „Prin pustii petrec tot anul/ Şi ca corbul cel de noapte/ Îmi petrec zâlele toate,/ Ca o vrabie rămasă/ În supt streşină de casă...".

Pentru om, izgonirea din Paradis într-o vale a plângerii devine un exil tragic, cu toate consecinţele lui neînduratoare: „Am mâncat pâne de zgură/ Şi lacrimi în băutură,/ De faţa mâniii tale/ Ce mi-ai dat de sus la vale.". Ieşit din ordinea divină, plină de lumina şi extazul dumnezeiesc, omul îndură efectele restriştii totale şi ale efemerităţii terestre: „Mi-s zâlele trecătoare,/ De fug ca umbra de soare,/ Şi ca iarba cea tăiată/ Mi-este vârtutea săcată.”. Şirul de comparaţii în stil popular cu elementele fragile ale naturii conţine sugestii ale efemerului: „iarba cea tăiată” reprezintă efemeritatea vieţii vegetale în faţa trecerii anotimpurilor, în timp ce „umbra de soare” este semn al nestatorniciei umane în raport cu o ineluctabilă rotire cosmică a aştrilor.

Prin „Psalmul 101”, Dosoftei se îndepărtează de stilul admirativ al psalmilor regelui David, apropiindu-se de o poezie a reproşului, specifică mai târziu lui Tudor Arghezi. Sentimentul zădărniciei îl cuprinde pe poet şi atunci când traduce versurile din „Prologul” piesei „Erofili”, de cretanul Chortatzis: „Unde li-i a holdeilor scriptura holdeiască,/ Ce gândiia fără de moarte în lume să trăiască?/ Şi pentr-aceea siliia scriind toate războaie,/ Ce şi ei încă au pierit de vânt şi de puhoaie.”. În întreaga schemă a liturghiei cosmice, omul rămâne o fiinţă neînsemnată, incapabilă să se opună trecerii timpului. Situat la cumpăna unui veac bântuit de toate relele unei lumi nestatornice, Dosoftei dă expresie poetică sentimentului laic al destinului schimbător, deznădejdii unui om pierdut într-o adevărată „vale a plângerii”.

Cu toate acestea, în cei mai mulţi psalmi poetul năzuieşte la imaginea unui paradis terestru îndestulat, al fericirii şi al liniştii spirituale: „Iară spre noi, Doamne svinte,/ I-ai însămnatu de mainte/ Strălucoarea svintei feţe/ De ne-ntoarce la blândeţe./.../ Vin şi grâu să prisosască/ Oloiul să nu lipsască./ Iară eu cu pace bună/ Voi adormi depreună,/ Şi când din lume m-ii duce,/ Mă vei odihni cu dulce,/ În casa ta cea senină,/ Către nădejde deplină”. („Psalmul 4”). Poetul aspiră aici la strălucirea divină, plină de bucurie, eternă, opusă trecerii materiale, fără păstrarea individualităţii umane.

PSALMUL 136

Tema esenţială este, în „Psalmul 136”, aceea a „ţării pierdute”, căutată în deşert, invocată prin litanii colective pe maluri de ape sfinţite, intrate în mitologia sacră a creştinismului: „La apa Vavilónului,/ Jălind de ţara Domnului,/ Acoló şăzum şi plânsăm/ La voroavă ce ne strânsăm,/ Şi cu inemă amară,/Prin Sion şi pentru ţară,/ Aducându-ne aminte,/ Plângeam cu lacrămi herbinte.”. Timbrul grav, de litanie cosmică, al psalmului sugerează, ca în poezia modernă, condiţia tragică a omului părăsit de o divinitate care nu se mai arată: „Şi bucine ferecate/ Lăsăm prin sălci aninate,/ Că acoló ne-ntrebară/ Aceia ce ne prădară/ Să le zâcem viers de carte/ Într-acea streinătate.”

Manualele ART 1, ART 2, ALL, CORINT 3, HUMANITAS, NICULESCU, SIGMA

ANTIM IVIREANUL

DIDAHIILE

ANTIM IVIREANUL (c.1660-1716). Cărturar, orator, editor, tipograf. Mitropolit al Ţării Româneşti în perioada 1708-1716. Se naşte în Iviria (Georgia), cu numele de mirean Andrei, este răpit la 16 ani de turci şi vândut ca rob la Constantinopole, unde îşi dovedeşte însuşiri intelectuale şi artistice care îi redau libertatea. Învaţă limbile turcă, greacă şi arabă şi arta imprimeriei şi a broderiei, îşi foloseşte calităţile de sculptor, desenator, pictor şi caligraf. Vine în Ţara Românească în 1690, adus de domnitorul Constantin Brâncoveanu, unde tipăreşte mai întâi cărţi greceşti („Învăţăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon", 1691), dar învaţă repede limba română şi în 1694 scoate de sub tipar o „Psaltire" românească, ale cărei opt versuri la stema ţării sunt semnate de „smeritul între ieromonahi Antim Ivireanul". În 1694 devine egumen la mănăstirea Snagov, unde tipăreşte paisprezece cărţi religioase, între care şapte greceşti şi patru româneşti. În 1705 este ales episcop al Râmnicului, unde îşi continuă opera tipografică, punând la dispoziţia preoţilor cărţi în limba română şi contribuind hotărâtor la introducerea în biserică a limbii poporului. Întru totul, Antim Ivireanu a tipărit treizeci şi opt de cărţi, dintre care douăzeci şi patru în româneşte, de regulă cărţi de cult, lucrări polemice, de combatere a calvinismului şi a catolicismului, dar şi lucrări cu caracter moralizator, „Pilde filozoficeşti" (1913), sau chiar cărţi populare, aflate de mult în circulaţie sub formă de manuscris, „Alexandria" şi „Floarea darurilor".

În 1708 devine mitropolit al Ţării Româneşti, prin dorinţa testamentară a antecesorului său Teodosie, care îi recunoaşte importantele merite în sprijinirea Bisericii Ortodoxe româneşti. S-a păstrat cuvântarea rostită de Antim la înscăunare, expresie desăvârşită de artă oratorică, de modestie, de elocvenţă, ceea ce dovedeşte că stăpânea pe deplin limba română şi o putea împodobi cu valori artistice deosebite. În această perioadă, 1709-1716, scrie „Didahiile", opera sa de căpetenie, care cuprinde douăzeci şi opt de predici rostite la Bucureşti sau la Târgovişte în timpul slujbelor duminicale şi la sărbători bisericeşti mai importante şi şapte predici ocazionale. Oratoria de amvon depăşeşte, odată cu Antim Ivireanul, tot ce se rostise până atunci în biserica românească, transformând discursul religios într-o comunicare vie cu omul simplu, plină de expresivitate, compasiune şi iubire creştinească.

Antim Ivireanul a avut, în tot cursul vieţii, o atitudine antiotomană statornică şi a militat consecvent în sprijinul popoarelor creştine supuse de turci. În 1706 trimite la Alep, în Siria, o tipografie, iar în 1710 ajută la instalarea primei tipografii la Tbilisi, în Georgia natală, unde ucenicul lui, Mihai Ştefanovici, tipăreşte o „Evanghelie" şi un „Liturghier". Antim priveşte cu ochi buni tratativele lui Dimitrie Cantemir cu ţarul Petru cel Mare al Rusiei şi chiar ar fi dorit ca şi Constantin Brâncoveanu să adere la cauza antiotomană. Situaţia politică a lui Antim Ivireanul se înrăutăţeşte brusc, după uciderea, în 1716, a domnului Ştefan Cantacuzino şi a tatălui acestuia, stolnicul Constantin Cantacuzino, şi aducerea în scaunul Ţării Româneşti a primului domn fanariot, Nicolae Mavrocordat. La 18 august 1716, la numai câteva luni de la instalarea ca domn, Nicolae Mavrocordat este nevoit să fugă din Bucureşti, în urma unui zvon că în ţară au intrat trupe nemţeşti şi se apropie de capitală. Antim refuză să-l însoţească mai departe de satul Odaia, pe drumul Giurgiului, şi se întoarce în Bucureşti, motivând că datoria de mitropolit îl obligă să rămână în mijlocul turmei pe care o păstoreşte. Revenit în capitala ţării după ce zvonul nu se confirmă, Nicolae Mavrocordat îl închide şi îl trimite sub escortă la mănăstirea Sfânta Ecaterina de la muntele Sinai. Pe drum, în septembrie 1716, este ucis de garda care îl însoţea şi trupul îi este aruncat în râul Tundja, în apropiere de Adrianopol.

CUVÂNT DE ÎNVĂȚĂTURĂ LA STRETENIA DOMNULUI NOSTRU ISUS HRISTOS

„Didahiile" lui Antim Ivireanul sunt scrieri ecleziastice de o valoare deosebită, cele douăzeci şi opt de discursuri fiind redactate între 1709 şi 1716 în stilul **oratoriei bizantine**, cu o acribie exemplară, şi rostite la slujbele bisericeşti de la Bucureşti şi Târgovişte. Scrisul lui Antim este **retoric**, persuasiv, cu multe **repetiţii**, **interogaţii**, **ornamente stilistice** în stil baroc, sensurile existenţei umane fiind exprimate metaforic, ca o expresie a **sorţii schimbătoare**, alunecoase (pe tema *ubi sunt?*), dincolo de care se simte imperativul moral al unei vieţi cucernice: „Unde ţi-ai îngropat partea cea mai aleasă a sinelui tău, zidirea cea mai iscusită a dumnezeieştei puteri, soţia cea iubită a îngerilor? Unde este frumuseţea aceea a închipuirii cei dumnezeieşti? Unde este podoaba a darului celui dumnezeesc? Unde este slava, unde sunt frumuseţile lui cele minunate, carele se arată mai minunat decât soarele?".

Uneori lumea este comparată, în stilul legendelor despre Facere, cu „o mare ce se turbură, între care niciodată n-au oamenii odihnă, nici linişte corăbiile, între valuri sunt împărăţiile, crăiile, domniile şi oraşele, mulţimea norodului, politiile, supuşii, bogaţii şi săracii, cei mari şi cei mici...". Imensa mişcare browniană a lumii nestatornice determină o continuă curgere, o instabilitate evenimenţială în care fiinţa umană este predestinată sorţii schimbătoare. Zbuciumul vieţii e reprezentat în plan metaforic de „vânturile cele mari ce umflă marea", într-o imagine hiperbolizată a lumii, cu enumeraţii şi repetiţii care aglomerează sufocant spaţiul narativ: „valurile ce luptă cu corabia sunt nenorocirile care se întâmplă în toate zilele; norii ce negresc văzduhul, fulgerile ce orbesc ochii, tunetele ce înfricoşează toată inima vitează sunt întâmplările cele de multe feliuri, neaşteptate pagube, înfricoşerile vrăjmaşilor, supărările, necazurile ce ne vin de la cei din afară". Asupra omului se abate o serie de nenorociri: „necazurile ce ne vin de la cei din afară, jafurile, robiile, dările cele grele şi nesuferite...", o adevărată cutie a Pandorei dezlănţuită.

Cele mai multe dintre „Didahii" au fost ţinute la principalele sărbători religioase ale Bisericii Ortodoxe, Duminica Floriilor, Schimbarea la Faţă, Sfinţii Constantin şi Elena, Sfântul Nicolae, Crăciun, Bobotează, Duminica Vameşului etc. Stretenia este denumirea populară pentru sărbătoarea Întâmpinarea Domnului, care are loc la 2 februarie, când pruncul Iisus este adus, în a patruzecea zi de viaţă, de Maria la templul din Ierusalim.

„Cuvânt de învăţătură la Stretenia Domnului nostru Isus Hristos" este un model de elocvenţă pentru captarea auditoriului şi pentru comunicarea, în formă concisă şi persuasivă, a învăţăturilor Domnului. Antim Ivireanul urmează îndeaproape regulile oratoriei bizantine, îndeosebi pe Ioan Crisostomul, dar le adaugă patosul comunicării directe şi apropiate cu omul simplu şi valoarea expresivă a cuvântului artistic. În introducere (care ar putea fi exordiul discursului clasic), oratorul adoptă motivul modestiei, situându-se pe treapta cea mai de jos între propovăduitorii cuvântului Domnului, după care urmează, ierarhic, omul învăţat, retorul şi cel desăvârşit spiritual: „A povesti lucruri minunate, iaste dată oamenilor celor învăţaţ. A îndulci cu vorba auzurile ascultătorilor iaste dată ritorilor. A descoperi taini mari şi preste fire, iaste dată celor ce sunt desăvârşit întru bunătăţi. Iar în mine, neaflându-se nicunele de acestea, nu va putea nimeni să auză nimic de folos.".

Totuşi, ca păstor de suflete, este nevoit să aleagă între neputinţă şi datorie şi discursul excelează printr-o retorică a umilinţei („cu multă jălanie îmi ticăloşesc nevredniciia şi-m caut făr'de voia mea a tăcea"), cerând Domnului să-l dezlege de

„gângăviia limbii" şi să-i lumineze mintea pentru a putea rosti puţine cuvinte „întru slava lui cea negrăită". Abia după acest excurs plin de smerenie oratorul dobândeşte dreptul de a propovădui cuvântul Domnului şi a cere ascultare, printr-o formulă retorică uzitată, în chip conclusiv pentru prima parte a discursului, şi în alte predici: „Ci vă pohtesc de ascultare...".

În cuprinsul discursului, Antim Ivireanul pune în relaţie, cu scop moralizator, cele zece porunci cu modul de comportare al oamenilor, supuşi mereu greşelilor de tot felul. Din umil la început, tonul predicatorului devine acuzator, ironic, uneori necruţător. Prilejul e oferit de sărbătoarea Streteniei Domnului, de faptul că, venind la templu în a patruzecea zi a vieţii, însuşi Iisus Hristos se supune cuvântului divin şi împlineşte legea. Pe rând, prin enunţarea fiecărei porunci, într-o ordine perfectă, oratorul de la amvon identifică, prin folosirea antitezelor sugestive, greşeli fără iertare ale oamenilor: prima poruncă cere să nu ai alt Dumnezeu, iar oamenii aleg „mamonul nedreptăţii"; în ciuda celei de a doua porunci, iau numele Domnului în deşert „ca o nimica"; în zilele de odihnă, oamenii fac „lucrurile cele mai multe şi lucrurile cele mai necuviincioase"; a patra poruncă e încălcată, căci, în loc „să cinstim pre părinţii noştri", „îi ocărâm şi îi batem"; a cincea poruncă, „să nu ucizi", e încălcată în multe feluri: dacă nu poate ucide cu sabia, omul ucide „cu limba", cu vorba, sau se ucide pe el însuşi „cu faptele cele rele"; porunca de a nu preacurvi e încălcată peste măsură, căci „facem altele şi mai rele, care nu le poci grăi"; o poruncă de mare importanţă, „să nu furi", e încălcată pe faţă: „luom de faţă, cu sila"; încălcând a opta poruncă, omul jură strâmb, cu mâna „pre sfânta Evanghelie"; încălcând legea sfântă, omul supus greşelii ia pe faţă „muiarea vecinului" sau îi ia tot, „să nu aibă cu ce se hrăni".

În faţa unor atât de multe greşeli ale oamenilor, demonstrate succint, în finalul predicii, în spiritul retoricii religioase, Antim Ivireanul ridică la Dumnezeu o rugă de luminare a minţii celor căzuţi în nerespectarea legii şi de iertare a păcatelor.

Manualul CORINT 3

CUVÂNT DE ÎNVĂŢĂTURĂ ŞI DE UMILINŢĂ ÎN DUMINICA FLORIILOR

O profundă, subtil elaborată şi convingătoare predică a lui Antim Ivireanul este „Cuvânt de învăţătură şi de umilinţă în Duminica Floriilor", una dintre cele mai mari sărbători ale ortodoxiei, prilejuită de intrarea lui Iisus Hristos în Ierusalim. Este deci un moment prielnic pentru oratorul ecleziast să reamintească minunile învierii săvârşite de Mântuitor şi să le interpreteze cu semnificaţii adânci şi cu îndemnuri morale convingătoare.

Pornind de la ipoteza că nu există miracol mai mare decât învierea, Antim Ivireanul prezintă mai întâi, în mod gradat, împrejurările concrete, aparent fără înţelesuri aparte, în care Iisus Hristos a săvârşit, în pelerinajul său către Ierusalim, cele trei minuni. La mortul cel dintâi, fata lui Iair, „n-au zis un cuvânt, numai a apucat-o de mână şi a s-au sculat fata". La feciorul văduvei, al doilea mort, „s-au atins de coşciug şi numai atâta zise: «Voinice, ţie zic. Scoală!». Şi şăzu mortul.". Învierea lui Lazăr, adâncit în moarte de patru zile şi cu lespedea de mormânt pusă la intrare, solicită însă, din partea Mântuitorului, eforturi mult mai mari: „ce n-au zis şi ce n-au făcut dulcele Iisus, să-l inviiaze.". Antim citează, pentru a reda succint, în logica discursului, cele patru momente ale învierii lui Lazăr, din „Evanghelia după Ioan": „Întâi zice: «Gemu cu duhul şi se tulbură pre sine.» A doua, din ochii lui cei dumnezeeşti au curs lacrimi: «Şi lăcrămă Iisus.» A treia: «Au rădicat ochii în sus şi s-au rugat pentru dânsul lui Dumnezeu Tatăl: Părinte, mulţumescu-ţ că m-ai ascultat.» Şi la cea de pe urmă, cu glas groaznic, cu carele a turburat tot iadul, aduse pre Lazar dintru întunérecul morţii la lumina vieţii: «Glas mare strigă: Lazare eşi afară.» Şi eşi mortul.".

Urmează, în discurs, explicarea semnificaţiilor fiecărui moment al acestor întâmplări pilduitoare. Trecerea la acest pasaj oratoric se face printr-o interogaţie retorică şi o sinteză, cu semnificaţii mai adânci, a celor întâmplate, suport pentru întreaga demonstraţie următoare: „Acum spuneţi-mi ce închipuiaşte aceasta? Ce ne învaţă această mijlocire despărţită, cu care a înviiat Hristos pre cei trei morţi: pre cel dintâi, cu atingerea mâinii, pre al doilea cu un cuvânt prost (n.n.: *simplu*) şi pre al treilea cu lacrămi, cu rugăciune şi cu glas mare?".

Apelând la exegezele lui Zlataust şi ale Sfântului Theofilact, Antim Ivireanul interpretează cele trei împrejurări prin gradul de vinovăţie al fiecăruia, de cădere în păcat faţă de credinţă şi faţă de faptele bune, cu alte cuvinte, în ce măsură este „mort în darul lui Dumnezeu". În acest sens, învierea devine un demers alegoric de întoarcere la credinţa lui Dumnezeu, de pocăinţă şi de mântuire. În primul caz, cel care „au păcătuit din nesocoteală şi din slăbiciunea firii, înviiază pre lesne, lasă păcatul şi vine în pocăinţă, cu atingerea dumnezeescului dar". Al doilea mort, fiind „încă tânăr în răutate", cu ajutorul lui Dumnezeu şi cu învăţăturile „Evangheliei", „de nu să va căi astăzi, se va căi mâine: lasă răutatea şi iară se întoarce pre calea mântuinţei".

Învierea lui Lazăr devine, în discursul lui Antim, punctul central al întregii demonstraţii. Lazăr este mort de patru zile, chiar „împuţit", este deci, redând sensul alegoric al pildei, „îmbătrânit în păcat şi s-au obicinuit în desfătări şi în deşertăciunile céle lumeşti, în pohtele lui céle réle", încât „nu iaste cu putinţă să se întoarcă pre lesne". Un astfel de om sau „rămâne făr'de căinţă şi moare în păcat", sau trebuie ajutat, printr-un „ajutoriu tare, de sus, un cuvânt viu al lui Dumnezeu, care să va în tot chipul să-l rădice din păcat, precum au rădicat şi pre Lazăr din groapă".

Oratorul reia textul biblic şi interpretează, în sensurile lui profunde şi persuasive, fiecare cuvânt al lui Iisus Hristos. „Unde l-aţi pus pre dânsul?", întrebarea Mântuitorului către ceilalţi, declanşează, pe temeiul interogaţiei retorice, una dintre cele mai frumoase figuri de repetiţie din scrierile religioase, o **gradaţie anaforică ascendentă,** cu acumulări semantice şi profunde efecte oratorice: „Unde ţi-ai pus, păcătosule, sufletul tău cel iscusit, cel frumos, cel minunat, cel vrednic? Unde ţi-ai îngropat partea cea mai aleasă a sinelui tău, zidirea cea mai iscusită a dumnezeeştii puteri, soţiia cea iubită a îngerilor? Unde iaste frumuséţea acéia a închipuirii cei dumnezeeşti? Unde iaste podoaba darului celui dumnezeesc? Unde iaste slava? Unde sânt frumuséţele lui céle minunate, carele îl arăta mai luminat decât soarele?".

Plânsul lui Hristos („Şi lăcrămă Iisus.") îndeamnă pe cel căzut în păcat să-i plângă nenorocirea, aşa cum un plâns divin, universal, se revarsă asupra celui pierdut pentru credinţă: „Cum nu-ţ plângi nenorocirea? Plânge pentru tine besérica. Plâng drepţii. Plânge îngerul, păzitoriul sufletului tău, pentru căci véde, aiave, pierzarea ta. Şi tu nu verşi o lacrămă, nu te întristezi, nu vii în căinţă.". Chemarea din moarte a lui Lazăr dobândeşte sublime sensuri metaforice: „O, fiiule, carele eşti mort, Lazare îngropatule în groapa nesimţirei, eşi afară! Vino odată în sine-ţi.".

Discursul se îndreaptă astfel către concluzie, menţinându-se tot sub semnul metaforei şi al alegoriei: ieşirea din „groapa păcatului" înseamnă mai întâi să se „rădice piatra de pre mormânt", „ca să înţeleagă păcătoşii cum că de nu vor rădica deasupra lor piatra obiciaiului celui rău, cu neputinţă iaste să înviiaze şi să se căiască".

GRADAȚIA ASCENDENTĂ. Antim Ivireanul folosește des, în predicile sale, **gradația anaforică** (numită și **anadiploză**), figură de repetiție lexicală progresivă, prin care se reiau anumiți termeni ai discursului, creând impresia de amplificare persuasivă a argumentării, de felul: ...x/x... y/y ...z/z ... .

În unele predici, termenii enumerați apar, în plus, la aspecte verbale opuse, negativ/ afirmativ, efectul de contrast și, prin aceasta, de amplificare, fiind mult mai mare. Din aceste efecte stilistice rezultă, în viziunea lui Antim Ivireanul, condiția duală a omului, ființă oscilantă între bine și rău, pentru că ascunde în mod repetat adevărul despre el, fiind închis într-un cerc vicios din care nu se mai poate smulge: „La acea mincinoasă spovedanie ce facem... **nu spunem** duhovnicului că mâncăm carnea și munca fratelui nostru... și bem sângele și sudoarea feței lui, cu lăcomiile și cu nesațiul ce avem; ci **spunem** cum că am mâncat la masa domnească miercurea și vinerea pește, și în post untdelemn și am băut vin. **Nu spunem** că ținem balaurul cel cu șase capete, zavistia, încuibată în inimile noastre, de ne roade totdeauna ficații, ca rugina pre fier și ca cariul pre lemn, ci **zicem** că n-am făcut nimănui nici un rău; nu spunem strâmbitățile ce facem totdeauna, clevetirea, voile veghiete, fățăriile... **Nu spunem** că pre care-l vedem că jefuiește și pradă și căznește pre săraci îl lăudăm, și-i **zicem** că este om înțelept, îl ajunge mintea la toate și este vrednic și face dreptăți... ".

Manualul SIGMA

CUVÂNT DE ÎNVĂȚĂTURĂ LA DUMINECA VAMEȘULUI

Duminica Vameșului este a treizeci și treia după Rusalii, fiind sărbătorită de regulă la sfârșitul lunii ianuarie. Antim Ivireanul îi dedică acesteia o predică despre nădejde, dragoste și credință, puse în relație prin sensurile lor contingente și definite în sens creștin prin învățăturile evangheliștilor. Exordiul conține același tipic exercițiu oratoric de captatio benevolentiae, predicatorul declarând că îl aduc în fața enoriașilor „dragostea cea curată" și „datoriia cea părințească", fiind rânduit de Dumnezeu, „ca pre un nevrédnic", să fie „păstor și părinte sufletesc și învățătoriu la lucrurile céle ce ar fi spre folosul mântuinții sufletelor." Datoria creștinească este deopotrivă și a celor păstoriți, „de la mic până la mare", de a asculta învățătura de bine, pentru că ascultarea este datorată lui Iisus Hristos. Apoi, poftindu-i „de ascultare", oratorul anunță tema discursului, „pentru nădejde și dragoste", „pre urmă și pentru credință, mai pe larg".

Cei trei termeni sunt înrudiți în simțirea creștinească, adevăr întărit printr-un citat din fericitul apostol Pavel: „Decât credința și decât nădéjdia iaste mai mare dragostea.". Nădejdea este „o îndrăzneală adevărată cătră Dumnezeu", dăruită „în inima omului", „din dumnezeiasca strălucire", ca să fie încredințat „că va lua, prin pocăință, ertăciune păcatelor". Dragostea este însă cea mai cuprinzătoare, „unire a mulți într-una", „vârf tuturor bunătăților". Aceasta este însă de trei feluri: „una dumnezeiască, alta firească și alta pătimitoare și rea". Credința cea dreaptă este „ființa celor nădăjduite", prin care se află „har înaintea lui Dumnezeu" și cei mai mari credincioși „au făcut minuni mai și preste fire". De aceea, în finalul predicii, Antim Ivireanul atrage atenția că, în lipsa celor trei daruri de la Dumnezeu, orbiți de „deșertăciunile lumești", oamenii sunt „porniț cu toții spre răutăț, ca o roată când dă de vale și nu să poate opri".

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

DISCURS. Termenul provine, potrivit „**Dicționarului de termeni literari**" (1976), din fr. *discours*, lat. *discursus* și înseamnă „alergare încoace și încolo". Discursul presupune o prezentare în fața publicului a unei teme morale, politice, literare. Are o origine foarte veche, provenind ca scriere literară din Persia, India, Egipt și China, iar în „Biblie" sunt prezentate mărturii indirecte asupra lui. Discursurile pot fi **politice, sociale, funebre, juridice, panegirice** (predici), **religioase, academice**. În timpul lui Aristotel, discursurile erau împărțite în **demonstrative** (referitoare la fapte prezente), **deliberative și religioase**. Cicero afirma că menirea discursului este „să convingă, să placă și să determine aderarea, înduplecarea auditorului" *(ut probet, ut delectat, ut flectat)*.

Discursul este hexatomic, după vechile canoane, cuprinzând: **exordiul** (o scurtă introducere), **propoziția** (divizarea părților subiectului tratat), **narațiunea** sau probarea (confirmarea, argumentarea celor susținute), **respingerea** sau negarea (pentru a se preîntâmpina eventualele obiecții), **perorația** (reargumentarea celor susținute). Discursului i se cere atitudine solemnă, ținută, claritate, divizarea exactă a punctelor, armonie. La greci discursul era rostit în agora.

Dintre discursurile celebre, se remarcă „Discursul despre metodă" („Discours de la méthode"), al lui Descartes, „Discursul despre stil" („Discours sur le style"), al lui Buffon, „Discurs asupra istoriei universale" („Discours sur l'histoire universelle"), de Bossuet. Promotori ai discursului sunt Demostene, Cicero, Ioan Crisostomul, Sfântul Ambrozie, Bossuet, în timp ce în spațiul cultural, politic, social și religios românesc se remarcă Antim Ivireanu, Mihail Kogălniceanu, Titu Maiorescu, Barbu Ștefănescu Delavrancea, Take Ionescu, Nicoale Iorga, Nicolae Titulescu, Ioan Petrovici și alții. Reprezentanții simboliști sunt împotriva discursului: „Prends l'éloquence et tords lui son cou" („la elocința și sucește-i gâtul") spunea Paul Verlaine în „Arta poetică". Gândirea discursivă există și în filozofie, expresie a unei viziuni intelectuale. Discursul se constituie în opoziție cu scriitura, sens utilizat de J. Derrida și J. Lacan. Derrida îi dedică un adevărat studiu în „De la grammatologie", „Despre gramatologie", 1967), în care se studiază **discursul-scriitură** la nivelul semnificantului fonic și al semnificantului grafic.

Manualele ART 1, SIGMA

MIRON COSTIN

VIIAȚA LUMII

Poemul filozofic „Viiața lumii" a fost scris de Miron Costin între 1671 și 1673, pe o temă cunoscută încă din Antichitate, „**deșertăciunea deșertăciunilor și toate sunt deșarte**" sau *fortuna labilis* (soarta schimbătoare), foarte răspândită în literatura Evului Mediu. Poemul debutează cu ideea vieții ca o ață subțire: „A lumii cântu cu jale cumplită viiața,/ Cu griji și primejdii, cum ieste și ața/ Prea supțire și-n scurtă vreme trăitoare.". Versurile seamănă cu „Psalmii" lui David 39 și 90. Ca și în „Ecleziastul", Miron Costin urmărește temperarea pornirii umane spre glorie, atrăgând atenția asupra instabilității norocului. Marile figuri ale trecutului sunt enumerate ca monumente ale trecerii inexorabile a timpului: „Ubi Plato, ubi Porphirius,/ Ubi Tullius aut Vergilius?". „Viața lumii" are drept concluzie o privire moralistă asupra condiției umane: pentru a fi fericit, omul trebuie să facă pe pământ numai fapte bune.

Tema barocă a lumii schimbătoare este inclusă de cronicarul moldovean în imagini elocvente: „A lumii cântu cu jale cumplită viiața./ Cu griji și primejdii, cum ieste și aţa/ Prea supţire şi-n scurtă vreme trăitoare.". Imaginea unei lumi eterne, liniştite este înşelătoare: „O, lume hicleană, lume înşălătoare,/ Trec zilele ca umbra, ca umbra de vară;/ Cele ce trec nu mai vin, nici să-ntorcu iară./ Trece veacul desfrânatu, trec ani cu roată,/ Fug vremile ca umbra şi nici o poartă/ A le opri nu poate. Trec toate prăvălite/ Lucrurile lumii şi mai multe cumplite./ Şi ca apa în cursul său cum nu să opreşte,/ Aşa cursul al lumii nu să conteneşte./ Fum şi umbră suntu toate, visuri şi părere./ Ce nu petrece lumea şi-n ce nu-i cădere?/ Spuma mării şi nor suptu cer trecătoriu./ Ce e în lume să nu aibă nume muritoriu?".

Lumea se defineşte astfel ca un spaţiu baroc, în care acţiunea legilor firii este predestinată: „Zice David, prorocul: «Viiaţa ieste floare,/ Nu trăieşte, ce îndată ieste trecătoare.»". Omul însuşi mărturisindu-şi propria neputinţă în faţa sorţii: „«Viierme suntu eu, şi nu om», tot acela strigă.". Poetul, ca martor imaginar al vremurilor apuse, are viziunea degradării lumii, a destrămării universale. Lucrurile se „prăvălesc" către cel „neprăvălit, nestrămutat", chiar aştrii fiind supuşi aceluiaşi determinism demolator: „Şi voi, lumini de aur, soarile şi luna,/ Întuneca-veţi lumini, veţi da gios cununa./ Voi, stele iscusite, ceriului podoba,/ Vă aşteaptă groaznică trâmbiţa şi doba.".

Esenţa lumii se află în lucrurile schimbătoare, lipsite de puterea proprie de a se susţine: „Nu-i nimica să stea în véci, toate trece lumea", iar lucrurile sunt „nestătătoare", „nişte spume". Ruga adresată lui Dumnezeu relevă credinţa în puterea supremă a universului şi în teoria pangonică: „Tu, părinte al tuturor, Doamne şi împărate,/ Singur numai covârşeşti vremi nemăsurate. / Célelalte cu vrémea toate să să treacă./ Sângur ai dat vremilor toate să petreacă./ Suptu vréme stăm, cu vréme ne mutăm viiaţa,/ Umblăm după a lumii înşelătoare faţa.".

Evenimentele şi faptele umane se înscriu pe o pantă a destrămării, căci peste toate se aşază pecetea entropiei temporale: „Vremea lumii soţie şi norocul alta,/ El a sui, el a surpa, iarăşi gata.". Zeiţa Fortuna, ca stăpână a destinelor, este răspunzătoare de ridicarea şi coborârea lor neîncetată: „Norocului i-au pus nume cei bătrâni din lume,/ Elu-i cela ce pre mulţi cu amar să afume./ El suie, el coboară, el viiaţa rumpe.". Omul este supus timpului, clipei schimbătoare: „Norocul la un loc nu stă, într-un ceas schimbă pasul.". Vremea este responsabilă de trecerea anilor şi a împărăţiilor, de ruinarea perpetuă a eforturilor umane, tema *fortuna labilis* asociindu-se cu motivul biblic *ubi sunt:* „Vrémea încépe ţările, vremea le sfârşaşte./ Îndelungate împărăţii vremea primeaneaşte./ Vrémea petréce toate; nici o împărăţie/ Să stea în veci nu o lasă, nici o avuţie/ A trăi mult nu poate. Unde-s cei din lume/ Mari împăraţi şi vestiţi? Acu de-abiia nume/ Le-au rămas de poveste. Ei suntu cu primejdii/ Trecuţi. Cine ai lumii să lasă nădejdii?/ Unde-s ai lumii împăraţi, unde ieste Xerxes/ Alixandru Machidon, unde-i Artaxers,/ Avgust, Pompeiu şi Chesar? Ei au luat lume,/ Pre toţi i-au stinsu cu vrémea, ca pre nişte spume.".

În poemul „Viiaţa lumii" Miron Costin concentrează teme literare de largă răspândire şi de amplu răsunet, reluate mai târziu de poeţii romantici români şi îndeosebi de Mihai Eminescu în motivul ruinelor şi în marea poezie a destrămării domului universal al lumilor.

„Viiaţa lumii" este „un poem cult de rezonanţă biblică" (Al. Piru), în care Miron Costin preia o temă ecleziastică şi o transpune în planul literaturii artistice, laice, sub formă de **meditaţie poetică**, motiv frecventat ulterior de poeţii romantici. Cronicarul întreprinde un demers de liricizare a istoriei, de înscriere a ei într-un curs inteligibil, chiar dacă aspectele ei iraţionale se fac simţite la fiecare pas, cu efecte devastatoare asupra condiţiei umane. Istoria, asupra căreia vor medita profund poeţii romantici (Eminescu, de pildă, în „Memento mori"), este un factor care determină aneantizarea perpetuă a existenţelor individuale, un Cronos flămând şi devorator, de sub a cărui acțiune nu se poate sustrage niciun muritor.

ÎNCERCĂRI DE POETICĂ. Poemul „Viiața lumii" e precedat de o „Predoslovie-voroavă la cetitoriu", în care Miron Costin alcătuieşte un fel de introducere teoretică despre poezie şi ritm, numit **stihoslovie**, termen corespondent, în aprecierea cărturarului moldovean, al grecescului **rithmos**: „În toate țările, iubite cetitoriule, să află acestu fel de scrisoare, care elineşte **ritmos** să chiamă, iară sloveneşte **stihoslovie**, şi cu acestu chip de scrisoare au scris mulți lucrurile şi laudile împăraților, a crailor, a domnilor [...]". I se recunoaşte astfel lui Miron Costin prima încercare teoretică asupra definirii poeziei, scriitorul menționând că, în afară de proză, de cronică, în spațiul românesc, specia literară frecvent exersată pe atunci, există şi alt gen literar, în versuri, în care s-au scris mari opere ale lumii, de către scriitori faimoşi: „Aşa au scris vestit istoric Omir războaiele Troadii cu Ahileus, aşa Verghilie, începătura Împărăției Râmului [...]. Cu această pildă scrisu-ț-am şi eu această mică carte, a căriia numile îi ieste **Viiața lumii**, arătându-ți pre scurtu cum ieste lunecoasă şi puțină viiața noastră şi supusă pururea primejdiilor şi primenelilor. Nu să poftescŭ vreo laudă dintr-această puține osteneală, ci mai multu să să vază că poate şi în limba noastră a fi acest feliu de scrisoare ce să chiamă stihuri.".

Arta poeților nu mai este „dezlegată", ca proza, nesupusă niciunei convenții compoziționale, ci este supusă rigorilor prozodice, „legată", ca o modalitate de lucru dominantă a compunerilor savante: „Stihu ieste nu ca altă scrisoare dezlegată, ci ieste legată de silave cu număr; silava este împreunarea a doao slove, cum ieste: ba, va, ga, da i proci. Deci, de aceste silave stihurile ceste ce scriu într-această cărțulie au 13 silave, iară să pot şi în 9 şi în şapte a face şi sântu şi într-alte chipuri stihuri la alte limbi, cum ieste elinească sau latinească.".

În mod evident, nu poate fi vorba, în perioada respectivă, de o terminologie literară consolidată, Miron Costin fiind nevoit să adapteze conținutului transmis termeni primiți din limbile pe care la însuşise în timpul studiilor, latină, greacă şi slavonă, semn, între altele, al unui orizont cultural deschis către sursele cele mai importante de informare ale timpului. Predoslovia este o primă încercare de teorie literară a poeziei, Miron Costin stăpânind noțiunile de măsură şi de rimă şi făcând chiar observații asupra ritmului. Prefera, de pildă, versul de 13 silabe şi recomanda anumite fenomene fonetice pentru păstrarea ritmului, contopirea, coliziunea şi eliziunea vocalelor în hiat: „unde va fi de trăgănat, să trăgănezi, unde de scurtat, să scurtezi."

FILONUL RELIGIOS ÎN LITERATURA ROMÂNĂ

TUDOR ARGHEZI

PSALMII

„Psalmii" lui Arghezi, cei care poartă efectiv acest titlu, sunt presăraţi mai întâi printre poemele volumului de debut, „Cuvinte potrivite" (1927), nouă la număr, apoi câte unul în „Alte cuvinte potrivite" (1940), „Una sută una poeme" (1947), „Frunze" (1961), „Silabe" (1965), „Noaptea" (1967), „Frunzele tale" (1968). Nicolae Balotă, în „Opera lui Tudor Arghezi" (1979), inventariază, pe baza ediţiei de „Scrieri" I-IV şi a volumelor postume, 17 psalmi, pe care îi şi numerotează în ordine cronologică. Această aparent obsesivă monotonie a titlurilor oferă, pentru analiză, câteva sugestii extrem de interesante. Se impune, deci, în primul rând, constatarea că relaţia omului cu divinitatea, căutarea ei obstinată, chinuitoare, sfâşietoare, ipostaza de **homo religiosus** reprezintă o temă dominantă, poate cea mai statornică, a operei lui Tudor Arghezi, regăsită, de-a lungul întregii creaţii, în mai toate volumele notabile. Nu putem, apoi, să nu observăm că, de fapt, ne aflăm, ca şi în „Vechiul Testament", în faţa unui singur text liturgic, o rugă nesfârşită, mereu reluată, titlurile şi interferenţele de texte ale altor poezii nefiind decât interludii, pauze ale omului comun, care, când şi când, la ceas de seară sau de taină, caută să-şi întoarcă fiinţa efemeră către divinitate. Ipostaze ale psalmistului şi ale celui ce ridică întrebări şi cuvânt către Dumnezeu întâlnim însă în multe alte poezii, în „Psalmistul" din „Poeme noi" (1963), „Psalm de tinereţe", din „Noaptea" sau ciclul „Printre psalmi" din volumul „Ce-ai cu mine, vântule?", cât şi în bine cunoscutele poezii „Duhovnicească", „Între două nopţi", „Heruvim bolnav", citarea tuturor putând continua, desigur, multă vreme.

Arghezi trăieşte şi exprimă, ca şi alţi scriitori, o dramă a conştiinţei moderne zdruncinate în fundamentele ei morale şi ontologice, mai ales după sumbra prevestire a lui Nietzsche din „Aşa grăit-a Zarathustra" (1886): „Dumnezeu este mort", care avea să schimbe raportul dintre om şi divinitate în filozofia şi artele începutului de secol XX. O lume fără zei, fără un principiu rector, emanat de la o voinţă creatoare supremă, îşi pierde iremediabil reperele existenţei, fapt vădit în toate experienţele artistice ale vremii, cea mai dramatică fiind aceea a expresionismului german, cu reflexe perceptibile şi în literatura română. Tudor Arghezi receptează şi el fiorul unei lumi din care divinitatea s-a retras, o lume părăsită în neantul existenţei efemere, desacralizată, ipostaziindu-se în căutătorul febril, obstinat al unui **deus absconditus** care nu mai răspunde niciunei chemări, nu mai dă, ca în vremurile biblice, niciun semn al prezenţei sale. Poetul este plasat astfel, ca fiinţă umană, din nou la începuturi, când îşi caută zeul căruia să i se închine, să-şi justifice existenţa, el încercând, spune Nicolae Balotă, repetarea obsesivă a „situaţiilor arhetipale ale omului în faţa divinului". Observaţia aceasta spune multe despre natura sentimentului pe care îl încearcă poetul în faţa divinităţii. S-a vorbit îndeosebi de **revoltă** şi de oscilarea permanentă între **tăgadă** şi **credinţă**, cu extremele ei de negare violentă şi de supunere absolută, acte şi atitudini ce se regăsesc în aproape toţi psalmii, dar care se înscriu în sfera unei religiozităţi incontestabile, manifestate însă plenar, cu întreaga fiinţă, sfâşiată de îndoieli şi incertitudini, răsplătită cu firave izbânzi şi răsunătoare eşecuri. Chiar pe Nietzsche, care proclama, ca pe o revelaţie exultantă, moartea lui Dumnezeu, înlocuindu-l ostentativ cu Dionysos şi, în plan uman, cu supraomul, **Übermensch**-ul, Heidegger îl considera, în 1933, „ultimul filozof german având pasiunea căutării lui Dumnezeu", afirmaţie care, mutatis mutandis, i s-ar potrivi şi lui Tudor Arghezi, explicitând mai bine sensul şi implicaţiile demersului său. Arghezi nu se află niciodată într-o comodă relaţie cu divinitatea, Dumnezeu, în poezia lui, nu coboară, ca la Vasile Voiculescu şi la Nichifor Crainic, în pridvor sau în lanul de grâu, într-o atmosferă bucolică, de blândă pace divină, paradiziacă. Spaţiul căutării este de o maximă austeritate a formelor şi a detaliilor, este fie marea stepă, din care duce o brazdă trudnică spre cer („Belşug"), duplicată uneori în „două stepe" care închid orizonturile, strivind calul şi călăreţul pornit în căutarea absolutului divin („O stepă jos, o stepă neagră sus./ Se-apropie-mpreună şi sugrumă/ Calul de lut şi câinele de humă/ Şi omul lor, din umbra de apus."), fie pustia ascetului împătimit de îndumnezeire, „pieziş", încrâncenat, cu „îndârjire vie", în tentativele sale niciodată împlinite. Punctul cel mai înalt al acestui orizont jos, al fiinţei umane aplatizate, strivite în inutilă aşteptare, este piscul care frânge elanul ascensiv, punct de plecare şi de întoarcere, de fixare în tiparele iniţiale: „Piscul sfârşeşte-n punctul unde-ncepe./ Marea mă-nchide, lutul m-a oprit./ Am alergat şi-n drum m-am răzvrătit/ Şi n-am scăpat din zarea marei stepe." („Psalm" 8).

Dumnezeu, la Arghezi, este absent, nu se revelează niciodată, epifania nu se produce sau, cum spunea Şerban Cioculescu, omul ajunge prea târziu în preajma ei, după ce a avut deja loc, din mai multe motive. Unul poate fi, cum s-a văzut, incapacitatea omului de elevaţie, de înălţare, captivitatea în labirintul existenţei comune, simbol evocat atât în psalmul menţionat („Sunt prins din patru laturi deodată"), cât şi în „Două stepe": „Noi, singuri trei, dăm lumii-nchise roată,/ Cercăm, strigăm... Nici-un răspuns. [...] Hai, calule, hai, câine, pământeşte,/ Să batem, frânţi, cu pumnii în pământ." „Psalm" 9 prezintă, de astă dată, eroarea insului gregar de a se crede egal al Domnului, de a se instăpâni grotesc asupra tăriilor, dintr-o toleranţă divină neînţeleasă de poet („Prefaci în pulbere măruntă/ Puterea dârză şi voinţa cruntă"): „Vecinul meu a strâns cu nendurare/ Grădini, livezi, cirezi, hambare./ Şi stăpânirea lui se-ntinde-acum/ Pân' la hotarele de fum./ Soarele-apune zilnic şi răsare/ Într-ale sale patru buzunare./ Văzduhu-i face parte din avut/ Cu-al zalelor de stele aşternut.". Cu astfel de concesii neînţelese, nici chiar **Vecia**, eternitatea divină, nu mai este, la fel ca la Nietzsche sau la poeţii expresionişti, atât de sigură şi de durabilă: un blagian „Paradis în destrămare" este poezia „Heruvim bolnav", prima, în „Cuvinte potrivite", care transcrie semnele unei oboseli divine, supuse şi ea entropiei şi destrămării universale. Un posibil amurg al zeilor încrânceneazǎ şi conştiinţa lui Arghezi, în cer se face târziu, precum în halucinanta poezie „Între două nopţi", sau se poate produce finalul eschatologic din „Duhovnicească".

În faţa atâtor pericole şi întrebări fără răspuns, poetul apasă pe toate corzile litaniei, dând glas unei sfâşieri lăuntrice ireductibile, de la deznădejdea cea mai amară până la revolta plină de trufie. **Vecia**, adică Timpul, este primul mare semn de întrebare asupra lumii şi, în „Psalm" 1, poetul crede că îşi poate asigura accesul la durată printr-o asociere cu aceasta, printr-o tovărăşie benefică: „Aş putea vecia cu tovărăşie/ Să o iau părtaşa gândurilor mele.". În cel mai pur demers nietzscheean, cum Dumnezeu nu este de găsit, poetul îi devine el însuşi substitut, un demiurg ce face ca universul să vibreze sub coardele lirei („Orişicum lăuta ştie să grăiască,/ De-o apăs cu arcul, de-o ciupesc de coarde,/ O neliniştită patimă cerească") şi, mai ales, care poate să preia unul din atributele divine fundamentale: „Port în mine semnul, ca o chezăşie,/ Că am leacul mare-al morţii tuturor.". Este, aici, un reproş adus, când şi când, în clipe de revoltă, divinităţii, reiterarea a înseşi revoltei arhetipale a lui Prometeu, care s-a tradus prin negarea morţii ca lege universală. Un Dumnezeu ce refuză abrogarea acesteia este un Dumnezeu mort pentru lume. Omul se simte neiubit, abandonat de Tatăl Ceresc, cu care nu mai doreşte să împartă nimic din ceea ce îi este pământesc: „Pâinea nu mi-o caut să te cânt pe tine/ Şi nu-mi vreau cu stele blidu-nvăluit.// Trupul de femeie, cel îmbrăţişat,/ Nu-l voi duce ţie, moale şi bălan.". Din spirit de frondă, plebeic, Arghezi îşi asumă aici, ca şi Baudelaire, statutul de **poet damnat**, oscilând între Dumnezeu şi Satan, preferând să urmeze căile morţii: „Vreau să pier în beznă şi în putregai,/ Nencercat de slavă, crâncen şi scârbit." Negăsind iluminarea căutată, neputându-se dedica Cerului, el se îndreaptă spre întuneric, spre daimoni, spre trăire luciferică.

Cenzura şi îndoiala în faţa radicalismului unor cuvinte atât de grele intervin însă în „Psalm" 2 („Sunt vinovat că am râvnit"). Pe lângă păcatele lumeşti, vinovăţia cea mai mare este aceea biblică, a lui Satan: „Păcatul meu adevărat/ E mult mai greu şi neiertat./ Cercasem eu, cu arcul meu,/ Să te răstorn pe tine, Dumnezeu!". Uitarea omului, părăsirea lui în infernul unei existențe neînsemnate și al fericirilor trecătoare este analizată în „Psalm" 3, („Tare sunt singur, Doamne, și pieziș!"). „Uitarea" omului pe Pământ, neipostazierea paradiziacă poate viza chiar sfârșitul timpului, pentru că Dumnezeu există dincolo de el, și de aceea ruga devine patetică și aspră în același timp, o încercare de întoarcere a tatălui către „fiul risipitor": „Și te slujesc; dar, Doamne, până când? [...] Trimite, Doamne, semnul depărtării,/ Din când în când, câte un pui de înger." „Psalm" 3 exprimă neliniștea celui uitat, a omului pierdut într-o lume alienată prin abandonul divin, „pe pisc" și în spațiul plat, arid, al câmpiei: „Copac pribeag uitat în câmpie,/ Cu fruct amar și cu frunziș,/ Țepos și aspru-n îndârjire vie". Calitățile copacului, similare cu ale Demonului lui William Blake, sunt menite a provoca divinitatea, a o supune, spre neuitare, unei agresiuni continue.

„Psalmul" 4 („Ruga mea e fără cuvinte") face o conexiune directă între poet și divinitate: zeul suprem, atotputernic, poate citi gândurile, le poate și împlini, dacă îi stă în vrere, de aceea „necuvintele" înseamnă o ipostaziere a chinului neîmplinit al poetului, acela de a transcende lumea, de a o smulge din lanțurile robiei materiale. Cu orice vorbă spusă, omul se îndepărtează de infinit, pentru că sunetele sunt demonetizate, nu au putere de înfăptuire, „Nici rugăciunea, poate, nu mi-e rugăciune", deși sufletul mai așteaptă încă ivirea zorilor, „o ivire din cristal". „Psalmul" 5 („Nu-ți cer un lucru prea cu neputință") evocă, pe fondul disperării celui părăsit, reiterarea timpurilor când totul era posibil: „Când magii au purces după o stea,/ Tu le vorbeai – și se putea.". Nicăieri disperarea nu este mai profundă ca în acest psalm și ostracizarea omului mai acută, absența divinului din lume mai lungă și amenințarea ca însuși timpul să pară mai mare: „De când s-a întocmit Sfânta Scriptură/ Tu n-ai mai pus picioru-n bătătură/ Și anii mor și veacurile pier/ Aci sub tine, dedesubt, subt cer.".

Pentru că Dumnezeul absent nu se arată, nu vine la om de o veșnicie, poetul îl vânează ca pe o vietate, în „Psalm" 6 („Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere"), vrând să prindă măcar o parte din scânteia sacră: „Te drămuiesc în zgomot și-n tăcere/ Și te pândesc în timp, ca pe vânat", dar încercarea de a străbate nepătrunsul se dovedește a fi extrem de dificilă: „Ca-n oglindirea unui drum de apă,/ Pari când a fi, pari când că nu mai ești", iar stadiile vieții își urmează cursul imperturbabil.

Sacrul rămâne **spațiul neînțeles**, incomprehensibil pentru ființa umană, ce doar descrie și nu sintetizează, nu înfăptuiește, în „Psalm" 7: „Pentru că n-a putut să te-nțeleagă,/ Deșertăciunea lor de vis și lut,/ Sfinții-au lăsat cuvânt că te-au văzut/ Și că purtai toiag și barbă-ntreagă". Deus absconditus este aici, singura dată în „Psalmi", și deus revelatus, ipostaziat în Iisus Hristos, ca purtător de cuvânt al Domnului. Oamenii nu i-au înțeles însă mesajul, el rămânând în aura misterioasă a întâmplărilor biblice, iar vorbele i-au fost transformate în metafore și în simboluri, singurul lucru de care este capabil omul, căci, lipsit de atributele divine, nu poate transforma cuvântul în realitate.

În „Psalm" 8, („Pribeag în șeș, în munte și pe ape"), spațiul se închide cu ziduri grele în fața călătorului pribeag, căutător de absolut, dar, în mod ciudat, golul creează apropierea de granițele divine: „Pe cât nainte locul mi-e mai gol,/ Pe-atât hotarul lui mi-i mai aproape". Prinderea din patru părți a poetului, fixarea lui în „zarea marei stepe", între mare și cer, este motivul fugii în gol: el se apropie și se depărtează de țintă la infinit, la fel ca Ahile și broasca țestoasă, în paradoxul binecunoscut. Această mișcare de perpetuă căutare, în care ținta finală, revelația deplină, nu se atinge niciodată, explică însăși formula creatoare în literatura religioasă a lui Tudor Arghezi, exprimă cel mai bine spiritul uman neliniștit de marile întrebări ale timpului și ale existenței.

„Psalmul" 9, („Vecinul meu a strâns cu nendurare"), este o aluzie la omul „bogat", ce nu are însă revelația divinității, urmând a fi condamnat, de aceea, la un Purgatoriu etern. Un astfel de om se descompune repede, este umplut de mucegaiuri, moartea îi va veni cu repeziciune. În „Psalm" 10, („Ca să te-ating, târâș, pe rădăcină"), există din nou dorința de atingere concretă, directă a divinității, iar **creşterea vegetală** are sensul de înălțare, de utilizare a marilor energii vitale pentru a atinge limitele sacralității. În caz contrar, nimicul înseamnă linişte, supremă condamnare: „De-a fi-n vecii o strajă mă-nspăimânt".

„Psalm" 11, („Făr-a te şti decât din presimțire"), mărturiseşte neputința poetului de a înțelege semnele divine, incapacitatea de a percepe măcar prezența sau absența lor, fiind de aceea silit să se mişte în universul monoton al spațiului terestru, dezolant, ca în „Psalm" 12, („Călare-n şea, de-a fuga pe vânt, ca Făt-Frumos"). Divinitatea nu mai vrea să vorbească omului, şi, îndată ce acesta pare să o întâlnească, se ascunde mai mult, în nesfârşitele spații ale neantului, refuzând întâlnirea cu o ființă damnată, ce îşi acceptă destinul cu prea mare uşurință. „Psalm" 13, („Când m-ai făcut, mi-ai spus: de-acum, trăieşte"), relevă contradicțiile gândirii divine, indecisă în a da o definiție exactă a morții, văzută nu ca un final accidental, exterior condiției umane, ci chiar ca o lege inexorabilă, înscrisă de la început în tiparele vieții, identificabilă în toate manifestările ei: „Dar tu mi-ai spus odinioară/ Că ne ucide moartea, nu viața şi iubirea". „Psalmul" 14, („Am fost să văd pe Domnul bătut de viu pe cruce") este singura evocare a imaginii cristice, care subliniază însă şi mai mult singurătatea umană, din moment ce însuşi Iisus a fost părăsit pe cruce de un Dumnezeu care nu s-a revelat nici în clipele capitale ale umanității. În aceste date ale existenței, pentru propria împlinire, poetul, identificat în făptura însângerată de pe cruce, mereu martirizat, trebuie să devină el însuşi **Demiurg**, să acceadă la divinitate sau măcar să aibă câteva din atributele acesteia. Revolta lui Prometeu se traduce prin negarea morții ca lege universală, existând la fel de bine ca şi cum ar fi putut să nu existe, iar vorbele lui Pavel, după care ea este un **dat**, o lege universală a condiției umane, este pusă la îndoială, omul revoltat părând să aibă leacul împotriva ei. Iov nu are atributele divine depline, a fost doar un simplu om atins de divin: „Poți tu să prinzi leviatanul cu undița, sau să-i legi limba cu o sfoară?". Omul se simte neiubit, dar refuză iubirea neoferită, din spirit vindicativ alege, ca semn de revoltă, tot căile morții, pentru că nimeni nu-i oferă altă soluție, iluminarea necesară: „Vreau să pier în beznă şi în putregai,/ Neîncercat de slavă, crâncen şi scârbit./ Şi să nu se ştie că mă dezmierdai/ Şi că-n mine însuți tu vei fi trăit". Atitudinea lui Arghezi seamănă cu a lui Baudelaire, situându-se în aceeaşi ipostază de **poet damnat**, oscilând între Dumnezeu şi Satan, şi îşi conservă acest statut: neputându-se dedica cerului, se îndreaptă spre întuneric, spre daimoni, spre trăire luciferică.

„Psalmul" 15, („Sătul de ce se vede, flămând de nu se vede"), este singurul răspuns al Divinității adresat omului mizer, închis în propria condiție: omul poate avea slova, dar numai atât, pentru că peste tot a fost pusă pecetea tăcerii. „Psalmul" 16, („Cu ochii, Doamne,-n turla-ți milostivă"), este un reflex mai vechi al poetului, probabil scris la umbra vreunei catedrale gotice, iar omul mulțumeşte pentru „darurile toate", în timp ce, în „Psalm" 17, („Doamne, tu singur văd că mi-ai rămas"), poetul dă glas părăsirii finale, a celui ce se simte înfrânt, fără speranță, o „Îs buruiană. Sunt un mărăcine./ Tu rabzi să m-asuprească greu duşmanii [...] Parcă-aş fi fost o gazdă de derbedei şi hoți", fixat pentru vecie în condiția damnării fără leac, în fața unei divinități cu puteri depline, ce nu se arată niciodată.

În „rugile" adresate lumii, poetul se simte singur şi nu-şi poate suplini lipsa de putere; propovăduieşte sau pune întrebări ce nu mai primesc răspuns. O clipă de eternitate se traduce, în limite pământeşti, cu epoci şi veacuri, şi invers, orice clipă se poate întinde la nesfârşit. La Arghezi, **deus absconditus** nu-şi pleacă privirea asupra unui om părăsit, nu mai repetă gestul biblic al revenirii pe pământ, între oameni. Deşi gâlceava cu Dumnezeu este una ce vizează atingerea „divinității", Psalmistul rămâne totuşi fidel stăpânului absolut al lumii: „Eu, totuş, slugă veche a Domnului rămân" („Psalmistul").

NICHIFOR CRAINIC

CÂNTECUL POTIRULUI

NICHIFOR CRAINIC (1889-1972). Poet, profesor de teologie la Universitate, remarcabil ziarist şi eseist. În mişcarea de idei a tumultuoasei perioade interbelice, Nichifor Crainic a fost perceput ca un adept al teologismului şi al dogmatismului religios sau ca promotor al unui reacţionarism moderat. Multe din poeziile lui Nichifor Crainic sunt conţinute în „Ţara de peste veac " (1931), cu dedicaţii către Ion Pillat, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Lucian Blaga, Ion Barbu. Iisus este un personaj patriarhal, un zeu chtonic, care se plimbă prin grâu: „Treceai... şi sângera în tine/ prigoana sutelor sinedrii./ În zări vă aşteptau gigantici,/ Cu crengi ocrotitoare, cerbii.// Iar eu părea că merg în ceata/ De ucenici şi ucenice/ Şi sfărâm şi eu, pentru cină,/ Cu palmele amândouă, spice." („Iisus prin grâu").

Poetul îi aşteaptă, în „Terţine patriarhale", pe Sân-Petru şi pe Dumnezeu, adâncit într-o meditaţie transcendentă. Elementele daco-tracice ale peisajului dunărean nu-i scapă: „Pământul e rece, e negru şi slut;/ Scăldaţi-l în aur de soare/ Lumină de aur turnaţi în ulcioare. („Cântec tracic").

Notele geologice ale peisajului nu lipsesc din acest decor teribil al lumii situate dincolo de Dunăre. În „Cântecul Dunării", apare imaginea puternică a fluviului şerpuit, legănător, care duce afluenţii şi izvoarele spre apele mediterane: „Dunăre, Dunăre, drum legănat,/ Drum fără pulbere şi fără leat,/ Du-ne spre apele mediterane/ Darul izvoarelor după oceane." („Cântecul Dunării").

Volumele de poezii cele mai cunoscute ale lui Nichifor Crainic sunt „Şesuri natale" (1916), „Zâmbete în lacrimi", „Darurile pământului" (1920), „Privelişti fugare" (1921). În „Ţara de peste veac", dumnezeirea este mai aproape de lumea terestră, pentru că tărâmul sacru este apărat de „sabia Duhului". Lucrări eseistice de răsunet sunt „Icoanele vremii", „Puncte cardinale în haos", „Ortodoxie şi etnocraţie". În „Nostalgia paradisului" (1940) introduce conceptele ortodoxismului gândirist. În opera „Parsifal" pune în evidenţă opoziţia între ortodoxismul oriental şi catolicism. Esenţa lucrărilor sale induce o nostalgie în stil miltonian a paradisului, regăsit între coordonatele lumii obişnuite în aparenţă, sacre în esenţă.

În poezia „Cântecul potirului", structurată pe un motiv religios fundamental, conducătorul şi mentorul revistei „Gândirea" nu ezită să includă în realităţile bucolice ale peisajului natal, în versuri de o rezonanţă blândă, specifice poeziei tradiţionaliste interbelice, simboluri religioase profunde. Textul reprezintă o lectură în sens religios a simbolurilor tradiţionale ale „şesurilor natale", devenite **paradis terestru**, într-o structură cu simetrii decelabile la o lectură atentă. Peisajele campestre evocate în chip de **pastel** conturează, în infinite forme, imaginea divinităţii: „Când holda tăiată de seceri fu gata,/ Bunicul şi tata/ Lăsară o chită de spice-n picioare/ Legând-o cucernic cu fir de cicoare;/ Iar spicele-n soare sclipeau mătăsos/ Să-nchipuie barba lui Domnu Hristos.". Spicele evocă o simbolistică impetuoasă a vieţii, expresie a unei forţe germinative năvalnice, înscrisă într-un miracol al lumii în permanentă schimbare biologică, contingent cu miracolul cristic al vieţii veşnice. Titlul poeziei este, de altfel, simbolic, potirul având o puternică rezonanţă biblică, cu toate semnificaţiile mitice ale Sfântului Graal. Prin această încercare de identificare panteistă a imaginii cristice, lumea este supusă unui proces de rejuvenescenţă, de renaştere perpetuă.

Incipitul poetic, cu elemente stilizate în succesiune epică şi într-un timp al copilăriei mitice, evocă fervoarea umană a strânsului recoltei, într-un peisaj feeric. E un tablou parcă al începutului de lume, la care participă figuri familiare, „bunicul şi tata", ambii reprezentând imagini ale unei linişti patriarhale. Cadrul natural, dominat de tată şi fiu, ca personaje cu descendenţă biblică, este magnific, cuprinzând, în temporalitatea evocatoare a perfectului simplu, puterea de esenţializare a unui peisaj transcendent. Lumea se structurează în câteva detalii spaţio-temporale ale permanenţei, într-o sărbătoare a muncii împlinite.

În configuraţia poeziei urmează un simbol adiacent recoltei, pâinea, „simbol al hranei esenţiale" („Dicţionar de simboluri", 1995), corp cristic, care, ca în timpurile biblice, întreţine viaţa unui neam: „Când pâinea-n cuptor semăna cu arama,/ Bunica şi mama/ Scoţând-o sfielnic cu semnele crucii,/ Purtau parcă moaşte cinstite şi lucii/ Că pâinea, dând abur cu dulce miros,/ Părea că e faţa lui Domnu Cristos.". Pâinea devine un simbol al lumii transcendente identificate în realitatea materială, fiind pregătită de mamă şi de bunică, într-o continuitate firească a generaţiilor. Semnele crucii binecuvântează pâinea, ca simbol al feţei lui Iisus, devenind, alături de vin, principalul motiv cristic. Comparaţia pâinii cu arama rezultă din aceeaşi descendenţă a simbolurilor arhaice; într-o simbolistică veche, pâinea înseamnă hrana primordială a lumii, emanaţie a energiilor increate, iar arama, metal indispensabil din vremurile vechi, semnifică obţinerea unui produs spiritualizat prin simbolistica focului.

„Cornul abundenţei " construieşte, în poezia lui Nichifor Crainic, imaginea unui paradis terestru, în acest amestec de esenţe asociindu-se „bobul în spice" şi „mustu-n chiorchine", ca expresie deplină a celor două coordonate majore ale trăirii. Vinul este, prin actul de taină al spiritualizării lui Iisus, sângele Fiului lui Dumnezeu: „Ca bobul în spice şi mustu-n ciorchine/ Eşti totul în toate şi toate prin tine,/ Tu, pâinea de-a pururi a neamului meu.". Energiile divine se revarsă în aceste materii primare, întărind ideea unui pangonism şi a unui panteism unic în toate scenele creaţiei. Boabele de struguri au o descendenţă divină, întrupate într-o lume de esenţă transmaterială: „Din coarda de viţă ce-nfăşură crama/ Bunica şi mama/ Mi-au rupt un ciorchine, spunându-mi povestea;/ Copile, grăiră, broboanele-acestea/ Sunt lacrimi de mamă vărsate prinos/ La casnele Domnului nostru Cristos.". Fructe sacre, strugurii reprezintă lumea surprinsă în structurile cele mai profunde şi, prin referire la sângele lui Iisus, suferinţa umană filtrată prin retortele creaţiei divine. Potirul devine astfel metafora cuprinzătoare a pomului vieţii, din care izvorăsc toate bunătăţile lumii.

Poezia evocă, ritualic, şi sărbătoarea vinului: mama şi bunica sunt desemnate drept culegătoare ale fructului divin, în timp ce bunicul şi tata devin creatorii lichidului sacru, prin jocul de călcâie ce zdrobeşte aceste nestemate, „Ce lasă ca rana şiroaie-nspumate/ Copile, grăiră, e must sângeros/ Din inima Domnului nostru Cristos.". Lichidul obţinut este un „must sângeros", sumă a suferinţelor îndurate de oameni, mântuite prin jertfa supremă a lui Iisus Hristos.

Sângele Mântuitorului este omniprezent prin simbolul potirului dus cu ritualitate gravă la gura omului simplu. Prin el, are contingenţă cu divinul şi Dumnezeu îşi arată chipul în toate lucrurile: „Eşti totul în toate şi toate prin tine,/ Tu, vinul de-a pururi al neamului meu.". Lichidul obţinut devine „sevă de sfânt Dumnezeu". Simbolurile belşugului acestor pământuri binecuvântate aduc în prim-plan imagini-simbol: „podgorie", „chită", „cramă", „broboane", „cruce", „moaşte", „potir", „jertfă", simbolurile cristice fiind omniprezente, cu referiri implicite la Cina cea de Taină, în care Mântuitorul împărtăşeşte taina vinului şi a pâinii, şi la Sfântul Graal, prin care se obţine nemurirea. Sângele lui Iisus este chiar acest vin obţinut cu atâta trudă din podgoriile unui paradis pământean, unde se află „Podgorii bogate şi lanuri mănoase". Invocaţia poetului către Mântuitor are profunzimea rostirilor sacre, cu o voce lirică gravă, izvodită din însăşi magma acestei naturi paradiziace: „Pământul acesta, Iisuse Cristoase,/ E raiul în care ne-a vrut Dumnezeu/ Priveşte-te-n vie şi vezi-te-n grâne/ Şi sângeră-n struguri şi frânge-te-n pâine,/ Tu, viaţa de-a pururi a neamului meu.". Divinitatea se reflectă astfel prin simboluri fundamentale, prin pâine şi vin, purtătoare ale îndumnezeirii, transmiţându-se generaţiilor viitoare ca un mesaj sacru, tocmai prin această acumulare de energii de origine sacră. Poetul însuşi manifestă o sfinţenie a rostirii cuvintelor, adresându-se cu pioşenie cititorului, revelând miracolul ce însoţeşte aceste produse ale belşugului fără margini.

VASILE VOICULESCU

ÎN GRĂDINA GHETSIMANI

VASILE VOICULESCU (1884-1963). Poet, prozator şi dramaturg. S-a născut într-un Bărăgan arhaic, în care se resimţea încă amintirea de Ev Mediu timpuriu a primilor creştini cărturari şi martiri, în special a lui Ulfila, primul autohton care se încumetase să traducă Biblia într-o „limbă barbară", cea a vechilor germani. Pe lângă fiorul biblic, este influenţat de scrierile vechi indiene, de „Upanishade", de scriitori ca Wundt, Hoefnig, Pierre Janet, după ce se familiarizase cu pozitivismul lui Darwin şi Littré. Devine medic, urmând o profesie de alinare a chinurilor şi deznădejdilor umane, dar se dedică scrisului, literaturii, care îi consacră un alt tip de lume, aceea a spaţiilor imaginare ale poeziei, iar, către sfârşitul vieţii, cea a **magiei inferioare** şi a tendinţei de **transcendere a realităţii**, ilustrate în cele mai reuşite dintre nuvelele şi povestirile sale. Se apropie, în felul acesta, de acelaşi orizont magic şi mitic în care şi-a întemeiat Mircea Eliade cunoscutele nuvele fantastice. Există însă o deosebire de structură între magia din scrierile lui Mircea Eliade şi aceea a lui Vasile Voiculescu: magul Suren Bose din „Nopţi la Serampore" deţine ştiinţa absolută a realităţilor alternative, magia din povestirile lui Vasile Voiculescu este de fapt **şamanism**, practicat de fiinţe cu puteri magice în declin, „istovite", ca în „Ultimul Berevoi", de agresiunea constantă a lumii moderne.

Volumele sale de poezii sunt: „Poezii" (1916), „Din Ţara Zimbrului" (1918), „Pârgă" (1921), „Poeme cu îngeri" (1927), „Urcuş" (1937), „Întrezăriri" (1939). În ultima parte a vieţii scrie, surprinzător, nuvele, „Capul de zimbru" şi „Iubire magică" (1966), un roman, „Zahei Orbul" (1970), şi un neaşteptat ciclu de sonete, „Ultimele sonete închipuite ale lui Shakespeare în traducere imaginară de Vasile Voiculescu" (1964), toate acestea apărute postum.

În primul volum de versuri, „Poezii", el este mereu în căutarea unui „Dumnezeu transcendent" (Tudor Vianu). Nota lirică dominantă din acest prim volum este a unor reminiscenţe sămănătoriste: aici apare icoana satului natal, un loc primordial, „un bârlog arhaic, scobit în cremeni aparte", unde îndumnezeirea îşi face simţită prezenţa. Peste tot se descoperă un belşug bestiar, „cu spor de flori şi ape, de pui şi miei molatici", iar crângul vuieşte „de gunguritul hulubilor". „Din ţara zimbrului" este, în cele mai multe dintre piesele sale, volumul patriotismului românesc din Primul Război Mondial, iar „Pârgă", într-un moment istoric al împlinirii şi al reconstrucţiei, oferă imaginea echilibrată a spaţiului autohton ce se regăseşte pe sine, în liniile sale de forţă primordiale, după cum spunea Ovidiu Papadima, cu „peşteri, cu pereţii arşi de lavă, în care numai un pas, o şoaptă «sporesc acolo în mii de creşteri»". Ov. S. Crohmălniceanu remarca talentul poetului de a descrie cu forţă „natura telurică înfiorată de puternice aspiraţii spirituale", care îl îndreaptă, ca şi pe Blaga, către expresionism. Tot el adăuga: „Motivele tradiţionaliste revin, dar salvate oarecum de idilismul lor iniţial printr-o cufundare organică în complementaritate. Sentimentul religios se interiorizează şi începe să nu mai fie exprimat discursiv, ci sub forme alegorice sau simbolice". Thanaticul se transformă în reîntoarcere la viaţă, prin contopirea planurilor spaţiale, terestrul şi cosmicul, spiritualizate printr-o tot mai accentuată prezenţă a divinului ortodox în lumea comună, Voiculescu devenind unul dintre poeţii cei mai reprezentativi ai ortodoxismului românesc interbelic. Poetul este, la fel ca Tudor Arghezi, un **homo religiosus**, care prezintă, în manieră sămănătoristă, degradarea lumii satului: „Azi satu-i plin de gloată, străinii-l cercetează,/ Dar casa mi-e pustie şi curţile-n ruine" („Casa noastră"). Spre deosebire de Lucian Blaga, care propunea „resurecţia forţelor stihiale" în piesele de teatru („Meşterul Manole"), având poezii expresioniste ce prezintă „amurgul omenirii" („Paradis în destrămare"), sau de Tudor

Arghezi, care căuta răzvrătit să primească un răspuns din partea eternității în „Psalmi", simbolurile biblice pozitive şi imaginile tradiționale cu îngeri sunt mult mai frecvente la Vasile Voiculescu. Îngerii lui Voiculescu devin, în cele din urmă, simpli „locuitori ai satelor şi ai câmpurilor" (Nicolae Manolescu), expresie a unui panteism blând, de factură ortodoxă, cu îngeri antropizați pe prispa caselor şi prin grădini legănătoare. În „Căzut pe piatră", poetul manifestă nostalgia pierderii originilor: „Acum-zăcaş pe piatră, nerăcorit de-o boare,/ Aştept să mă sloboade Trimisu-ți din osândă:/ O pasăre din ceruri să tabere flămândă,/ Avidă, să mă-nghită şi înapoi să zboare!". La „Gândirea", cunoscută revistă a tradiționalismului ortodox, se manifestă modul teandric ca singură modalitate de salvare umană, văzută ca o conjugare a eforturilor Divinității cu ale omului. Cel care nu vrea să fie salvat refuză Divinul ca principiu de înălțare asupra Întregului şi de aceea soldații libertății umane sunt întăriți de prezența Heruvimului, care amenință lumea căzută în păcat: „Că-i sabia de foc neîndurată,/ Pe care Heruvimul nevăzut/ O flutură spre lumea blestemată/ La Poarta Paradisului Pierdut" („La poarta paradisului pierdut").

„Poeme cu îngeri" oscilează între peisajele campestre, ale Bărăganului, şi cele marine („Harfele mării"). Voiculescu este adeptul unor viziuni ale unei lumini divine ce pluteşte deasupra lumii. Un văcar este prefăcut într-un înger, ninsorile moi cad din prisăcile celeste, imaginea „palatelor cereşti" se vede de pe un pământ aşteptând salvarea: „«Eu, spunea unul, numai să sosesc,/ Şi-am să cunosc locul îndată:/ Mi s-a arătat în vis palatul crăiesc,/ E cât un munte de marmură curată.»// Celălalt spunea plin de îndemn:/ «Eu nu ştiu de palate nici de munte.../ Eu cunosc pruncul, s-a născut cu semn./ Trei stele, una în piept, una în spate şi alta-n frunte.»// «Adevărat, adevărat», întărea Gaspard,/ «Cine-i mag astrolog nu se pierde:/ Eu ştiu că deasupra cetății lui ard/ Trei sori, unul alb, altul roşu, altul verde»". Lumea este sortită încurcării minții, incapabilă să mai perceapă dimensiunile de odinioară, de aceea este necesar un „pâlc de îngeri": „Tu, Doamne, ştii că-i bine şi-i drept ceea ce-ți cer,/ Nu zăbovi la ruga uscatelor păduri:/ Trimite-un pâlc de îngeri, în spate cu securi" („În pădurile de gânduri"). „Mărgăritarul bolnav" prezintă o viziune degradantă a lumii, la fel ca în „Paradis în destrămare" a lui Lucian Blaga. Îngerul, lipsit de energia-i imortalizatoare, moare din cauza nostalgiei pentru spațiile pure, celeste: „Îngălbenit pe-alocuri, sfărâmicios, avar,/ Lăsa să se-ntrevadă o zare tot mai slabă/ Şi-şi oblojea lăuntrul şi inima-i bolnavă/ Cu-o pojghiță zbârcită şi tulbure de var...// Murea mărgăritarul cu stingeri şi alean,/ Secat de-un dor năprasnic şi fără alinare/ Şi-n lunga-i agonie visa departe-n mare/ Un cuib de scoici bătute pe-o creangă de mărgean" („Mărgăritarul bolnav").

Poezia „În grădina Ghetsimani", inclusă în volumul „Pârgă" (1921), exprimă plenar tradiționalismul creştin, ortodox şi românesc al lui Vasile Voiculescu. La el, **mitologia creştină**, fără de care poezia rămâne doar „un soi de industrie", devine artă. Vasile Voiculescu, alături de Nae Ionescu, Nechifor Crainic şi chiar de Petre Țuțea, se identifică cu „organicismul ortodox": „M-am născut, cred, un tip credincios, organic credincios şi îndrăznesc să spun credincios, chiar dacă nu aş fi religios". Poezia „În grădina Ghetsimani" este inspirată din pasajul din „Biblie" referitor la pătimirea lui Hristos din Grădina Ghetsimani, de pe Muntele Măslinilor, unde şi-a petrecut ultimele zile din viață, neînvins în credința față de oamenii care îl trădaseră. Aici Iisus află, prin vocea Domnului, care îi este menirea sacrificială. Imaginea rugăciunii din această clipă astrală a omenirii este frecventă în picturile murale, surprinsă în câteva ipostaze de mare sugestivitate religioasă, fundamentale pentru credința creştină: „Iisus pe ape", „Pregătiri pentru cină", „Cina cea de taină". În acest loc tainic, izolat, Fiul Domnului ia asupra sa toate păcatele lumii, schimbând radical cursul istoriei şi al credinței religioase. Tabloul este inclus în „Noul Testament", arătând patimile lui Iisus: „Şi mergând puțin mai înainte, a căzut cu fața la pământ, rugându-Se și zicând: «Părintele Meu, de este cu putință, treacă de la Mine paharul acesta! Însă nu precum voiesc Eu, ci precum Tu voiești»... Și iarăși ducându-se a doua oară, s-a rugat, zicând: «Părintele Meu, dacă este cu putință să treacă acest pahar, ca să nu-l beau, facă-se voia Ta...»" („Matei", 26, 39). Numele de Ghetsimani vine din ebraică, Gat și Shemen, „grădina unde se presau măslinele". Se poate vorbi la Vasile Voiculescu de o voluptate în căutarea durerii, hiperbolizată, acumulată din nesfârșite rezerve, existente în oameni.

Punctul de inflexiune al istoriei, momentul de radicală schimbare este acela când Hristos soarbe din paharul patimilor omenești, amplificând gestul său la dimensiuni general-umane; de aceea, el se află sub o puternică apăsare: „Iisus lupta cu soarta și nu primea paharul.../ Căzut pe brânci în iarbă, se-mpotrivea într-una./ Curgeau sudori de sânge pe chipu-i alb ca varul/ Și-amarnica-i strigare stârnea în slăvi furtuna.". Metafora „sudori de sânge" e o expresie a chinului neîntrerupt al omenirii, a patimilor pe care trebuie să le îndure ca urmare a părăsirii propriului Dumnezeu, este un extract din suferința generalizată a ființelor umane. Ca urmare, această imensă concentrare de energii, venite de dincolo, de la Dumnezeu-Tatăl, se convertesc la nivelul chtonic, pământean, în tulburări ale tuturor elementelor naturii, în furtuni cumplite. Paharul lui Hristos devine, în simbolistica biblică, „paharul vieții" și „paharul morții", Sfântul Potir, obiect al transcendentului, ajuns simbol sacru de seculară căutare. Imaginea chinului universal se zugrăvește simbolic pe fața cristică, sunt acele sudori de sânge, contrastând puternic cu albul feței. Sângele lui Iisus Hristos din potirul uriașei suferințe devine mai târziu subiect de legendă picarescă, motiv de căutare pentru Cavalerii Mesei Rotunde, prin el putându-se dobândi nemurirea, sau pentru personajele romanului „Perceval sau Povestea Graalului", de Chrétien de Troyes, care l-a inspirat mai târziu pe Wagner, în „Parsifal", piesă muzicală reprezentată în Bayreuth în 1882, însemnând lupta omului cu propria sa soartă. „Grozava cupă", simbolică, oferită de „o mână nendurată", **metaforă a voinței divine**, adună toate relele din lume, convertite în lichid otrăvit, și o „sete uriașă", ca un secret tunel de absorbție a forțelor negative, se deschide pentru a sorbi „infama băutură". Rezistență a lui Hristos la tentație sau la poruncă, zbuciumul său este perfect omenesc; el este **Fiul Omului** care, călăuzit de forța dumnezeiască, își asumă sacrificiul suprem, pentru a schimba esența lumii și pentru a elimina chinurile umane, dobândite după izgonirea din Paradis. Este cuprins în același timp de îndoială, trăind o dramă autentic umană a propriei părăsiri, episod relatat în „Biblie": pe crucea sacrificială, de pe dealul Golgotei, Iisus cedează, se crede înfrânt, părăsit de Dumnezeu, ieșind la iveală natura sa duală, de Dumnezeu și de Fiu al Omului, cuvintele lui fiind, de altfel, edificatoare: „Eloi, eloi, lama sabahtani!".

Esența băuturii simbolice reprezintă moartea de dinaintea învierii, Iisus fiind, prin sacrificiu, cel ce vestește, „cu moartea pre moarte călcând", un alt început, zorii erei creștine, sens cuprins în ambiguitatea primului vers din strofa a treia: „În apa ei verzuie jucau sterlici de miere". Cuvântul „sterlici" sau „stârlici", popular, desemnează petele de culoare brun-roșii și apoi vineții ce apar pe fețele oamenilor muribunzi. Sub „veninul groaznic" se află însă „miere", aparența întotdeauna având un sens ascuns: destinul uman, supus durerii, ascunde, în cele din urmă, bucuria unui veșnic început. Sorbirea băuturii „infame" și regeneratoare în același timp se face într-o uitare de sine: „Dar fălcile-ncleștându-și, cu ultima putere/ Bătându-se cu moartea, uitase de viață!".

Că asupra lui Iisus veghează tot timpul o putere divină, „fără tihnă", se vede din finalul poeziei: „Deasupra, fără tihnă, se frământau măslinii,/ Păreau că vor să fugă din loc, să nu-l mai vadă.../ Treceau bătăi de aripi prin vraiștea grădinii/ Și uliii de seară dau roate după pradă". Suferința lui Iisus se transferă naturii din jur, cuprinsă de un freamăt cosmic, ce prefigurează **noua geneză** spirituală. Este o personificare și o panteizare, o sanctificare zbuciumată a întregii naturi: măslinii „se frământau", voiau „să fugă din loc", păsări răpitoare „dau roată după pradă", grădina este devastată, „vraiște", un paradis ce își caută necesara recompunere. Acum se alege din nou binele de rău. „Forța fără tihnă" ce mișcă măslinii este însă un antipod al morții, semnifică esența lumii ce nu are început, ci se creează pe sine însăși din nimic. Şi moartea este o constantă a lumii pământeşti, străjuind indeterminarea existenţială a omului, cauză a tuturor relelor. Omul, suferind de trufia de a determina Binele şi Răul, după ce muşcă din mărul infam al cunoaşterii limitate, sfidând porunca celestă, doreşte să fie salvat, iar ajutorul vine din partea lui Hristos, Dumnezeul **înomenit, întrupat în formă umană.** Demonii malefici, încercând să oprească această transformare, sunt personificaţi prin acei „ulii de seară", învârtindu-se deasupra locului, pentru a se arunca asupra pradei, pentru a o supune destinului comun, cel ce presupune extincţia. De fapt, în inelul temporal ce străjuieşte schimbarea, noua lume apare ca un punct de lumină în haos. Se stabileşte o determinare ce se aşteaptă încă a fi înfăptuită, căci motivul pentru care Iisus s-a jertfit nu a fost înţeles pe deplin, nici realizat întocmai. Vântul şi măslinii ce se frământă cu o forţă nebănuită sunt tocmai reflecţia acestei puteri inopozabile care se reflectă în planul uman-terestru, determinând, în eternitate, **sensul istoriei**. Iar jertfa cristică va fi mereu prezentă în lume, însemnând viitorul ce se lasă aşteptat, pentru a aduce izbăvirea fiinţei umane de lanţurile grele ale robiei cărnii, ale trupului impur pământesc.

Timpul ce se roteşte în jurul lui Hristos, **timpul divin**, ce schimbă destinele pentru totdeauna, este prestabilit să modifice un univers prea linear, unde toate preceptele sunt realizate de un Dumnezeu ce ascultă mai mult de monadele lui Leibniz, după care fiecare lucru are un scop. Ideea de cadru nocturn amplifică misterul evenimentului, determină o încriptare a sensurilor poeziei, iar verbele, la imperfect, accentuează ideea de „caracter rapid al trecerii timpului", fiind prezente în toate cele patru catrene: „lupta", „primea", „curgeau", „stârnea", „se cobora", „jucau", „păreau", „treceau", „dau".

Ca şi în alte poezii, Vasile Voiculescu foloseşte un limbaj arhaizant, capabil de a genera nota de vechime a unei epoci îndepărtate, neaşteptat de modernă însă prin manifestări şi prin consecinţe, pentru că epifania Dumnezeului Unic este **reală**, dar nu în planul temporal real, ci în acela al **timpului sacru.**

RADU GYR

IISUS ÎN CELULĂ

RADU GYR (1905-1975). Poet tradiţionalist din cercul revistei „Gândirea", pe numele adevărat Radu Demetrescu. Colaborează la revistele vremii, „Năzuinţa", „Adevărul literar şi artistic", „Gândirea", „Ramuri". Volume de poezii: „Linişti de schituri" (1924), „Plânge Strâmbă-Lemne" (1927), „Cerbul de lur " (1928), „Stele pentru leagăn" (1936), „Cununi uscate" (1938), „Poeme de război" (1943), „Balade" (1944). Poezia lui Radu Gyr are o pronunţată orientare tradiţionalistă, în consonanţă cu direcţia doctrinară a revistei „Gândirea", evoluând de la o tematică inspirată din lumea provincială, încărcată de monotonie şi plictis, de sorginte simbolistă, până la personaje apărute din epsul folcloric şi la exuberanţa vitalistă a trăirii plenare în spaţiul baladesc şi eroic al istoriei naţionale.

Este condamnat în mai multe rânduri pentru activităţi politice: în 1938 şi 1941, pentru participarea la Mişcarea legionară; după 1944, în regimul comunist, din aceleaşi motive, fiind eliberat în 1955. În 1958 este arestat din nou şi condamnat la moarte, pedeapsă comutată apoi în închisoare pe viaţă, pentru punerea în circulaţie a poemului „Ridică-te, Gheorghe, ridică-te, Ioane!", fiind graţiat în 1963.

Poezia „Iisus în celulă" transcrie o cumplită experienţă lirică din închisorile comuniste. Viziunea ortodoxistă a lui Radu Gyr îl stăpâneşte şi în acest tradiţionalism întârziat şi îl singularizează printr-o viziune poetică ieşită din comun, potenţată liric de condiţia de deţinut politic a autorului. Pentru poet, prezenţa divină este permanentă şi tristă, iar actul epifanic este un gest de speranţă şi o rugă implicită înălţată din bolgiile infernului către Dumnezeu: „Azi noapte

Iisus mi-a intrat în celulă/ O, ce trist și ce-nalt părea Crist!/ Luna venea după El, în celulă/ și-L făcea mai înalt și mai trist.". Imaginea epifanică este plină de măreție tragică, iar simbolistica gesturilor transcrie o totală transfigurare a ființei divine: „Mâinile Lui păreau crini pe morminte,/ ochii, adânci ca niște păduri./ Luna-L bătea cu argint pe vestminte/ Argintându-I pe mâini vechi spărturi.".

Iisus este o entitate atemporală, care își învăluie prezența într-o nesfârșită silențiozitate, semn al transcendentului și al nemișcării timpului: „Uimit am sărit de sub pătura sură:/ – De unde vii, Doamne, din ce veac?/ Iisus a dus lin un deget la gură/ și mi-a făcut semn ca să tac.". Semnele rănilor primite de mult, pe dealul Golgotei, se văd și acum, ca simboluri ale suferinței eterne: „S-a așezat lângă mine pe rogojină:/ – Pune-Mi pe răni mâna ta!/ Pe glezne-avea urme de cuie și rugină/ parcă purtase lanțuri cândva.". Trupul cristic are toate semnele chinurilor de altădată, fiind o mărturie vie a greșelilor umane preluate de el din viața pământeană. Mântuitorul pare a fi obosit de povara veacurilor acumulate între timp: „Oftând și-a întins truditele oase/ pe rogojina mea cu libărci,/ Luna lumina, dar zăbrelele groase/ lungeau pe zăpada Lui vărgi.". Condiția sa de mântuitor perpetuu al neamului omenesc îi creează o identitate stranie cu deținutul din celulă, zăbrelele din fereastră proiectându-se similar pe hainele lor.

Celula este un infern al suferinței, populat cu vietăți scabroase, mesageri ai torturii zilnice, e un spațiu al reiterării caznelor lui Iisus: „Părea celula munte, părea căpățână/ și mișunau păduchi și guzgani./ Am simțit cum îmi cade capul pe mână/ și-am adormit o mie de ani...". Trecerea într-o stază atemporală determină relativizarea timpului, somnul părând lung de mii de ani. După trezirea din această atemporalitate sublimă, epifania dispare: „Când m-am deșteptat din afunda genună,/ miroseau paiele a trandafiri./ Eram în celulă și era lună,/ numai Iisus nu era nicăiri.". Golul cotidian se reinstaurează în celulă, luând locul mirajului divin: „Am întins brațele, nimeni, tăcere./ Am întrebat zidul: niciun răspuns!/ Doar razele reci, ascuțite-n unghere/ cu sulițele lor m-au străpuns...".

Căutarea dumnezeirii și într-o celulă bântuită de spectrul degradării biologice și al morții, populată cu viețuitoare specifice bestiarului infernal, este un strigăt disperat adresat Mântuitorului: „– Unde ești, Doamne?/ Am urlat la zăbrele./ Din lună venea fum de cățui.../ M-am pipăit... și pe mâinile mele/ am găsit urmele cuielor Lui.". Prezența divină purifică mediul infect al închisorii, determină oprirea timpului și argintarea încăperii strâmte cu razele lunii, martir devenind chiar poetul, prin transfer al suferinței divine, purtând încă semnele cristice ca dovadă a epifaniei petrecute în timpul astral ales de Iisus.

STUDIU DE CAZ: DIMENSIUNEA RELIGIOASĂ A EXISTENȚEI

I. PLAN TEMATIC

1. **Sentimentul religios**, trăsătură definitorie a omului în raport cu lumea înconjurătoare:

- religia este o formă de reprezentare a legăturilor dintre om şi divinitate, atât ca atitudine subiectivă, individuală, cât şi ca expresie instituționalizată;
- sentimentul religios a apărut, în istoria umană, încă din cele mai vechi timpuri, conducând la o multitudine de forme de manifestare religioasă şi de religii;
- relația om – divinitate se exprimă prin tradiții, credințe, dogme, practici religioase şi ritualuri;
- sentimentul religios se exprimă, în biserică, prin mărturisirea credinței, rugăciuni, taine şi ritual, prin speranța mântuirii;
- Mircea Eliade consideră că omul se află în permanență într-o dublă relație cu lumea înconjurătoare, prin situarea sa duală în spațiul profan şi în spațiul sacru, raportându-se în permanență la timpul sacru, repetabil, în comemorarea marilor evenimente ale existenței, naşterea, căsătoria şi moartea.

2. Biserica a avut un **rol esențial în formarea şi în menținerea unității poporului român**, precum şi în apariția şi transmiterea primelor forme culturale ale acestuia:

- poporul român s-a creştinat odată cu propriul proces de formare:

  - încă din primul secol al erei creştine, apostolii Andrei, Pavel şi Filip îşi îndreaptă paşii către Dacia Pontică şi în ținuturile getice dintre Dunăre şi Întorsura Carpaților (Diaconescu, Mihail, „Istoria literaturii dacoromane", Editura Alcor Edimpex, Bucureşti, 1999):
  - apar primele scrieri religioase în spațiul românesc (în limba latină), care înlocuiesc treptat scrierile păgâne: „Principala consecință literară a încreştinării locuitorilor din ținuturile dacoromane a fost apariția unui număr mare de scrieri originale cu caracter doctrinar, sapiențial, apologetic, biografic, cultic, misionar, liric, muzical, omiletic, polemic, care au contribuit într-o măsură decisivă la realizarea profilului spiritual al poporului român." (Diaconescu, Mihail, op. cit., p. 423);
  - actele martirice, rămase din secolele I–IV, ale sfinților Epictet şi Astion, Irineu de Sirmium, Dasius, Emilian, Sava de la Buzău, sunt o dovadă scrisă a persecuțiilor la care au fost supuşi primii creştini şi în această parte a Imperiului Roman;
  - în acest spațiu, apar de timpuriu, încă din secolele al IV-lea – al VII-lea, episcopii dacoromane între Dunăre şi Mare, care vor deveni nuclee puternice ale Bisericii creştine în viitorul spațiu românesc;
  - „... pesemne că religia creştinească a fost adusă pe față în Dacia abia în vremea domniei lui *Constantin cel Mare* (n.n. – 306-337), fiindcă sub *Constanțiu*, fiul lui *Constantin cel Mare*, amândouă Daciile îşi aveau arhiereii lor, după cum arată tipicul soborului ținut la Sardes. Şi se poate ca mulți daci să se fi plecat cu multă vreme înainte asupra învățăturii însângerate a mucenicilor, ca să urmeze steagul lui Hristos." (Dimitrie Cantemir, „Descriptio Moldaviae");

- în acest fel, până la formarea statelor feudale româneşti, în secolul al XIV-lea, se constituie instituții de cult ale religiei ortodoxe răsăritene, biserici săteşti, biserici episcopale şi mănăstiri, multe dintre acestea devenind centre de cultură, în care se copiau manuscrise, se făceau traduceri de cărți bisericeşti şi mai târziu tipărituri;

- în toată această perioadă, instituțiile religioase din spațiul românesc țin legătura cu Patriarhia din Constantinopol, cu patriarhiile din celelalte țări răsăritene și cu mănăstirile de la muntele Athos, prin donații de moșii și prin schimb de preoți și de călugări, care aduceau cu ei cărți grecești și manuscrise pentru serviciul de cult;
- în 1359, domnitorul Nicolae Alexandru din Țara Românească, organizează mitropolia Ungrovlahiei, solicitând la Constantinopol un mitropolit care să depindă de patriarhia ecumenică; în timpul domniei sale, Alexandru cel Bun trimite pe mitropolitul Moldovei și soli la sinodul din Florența pentru apărarea dreptei credințe;
- biserica din Moldova și din Țara Românească adoptă, în primele secole ale mileniului al doilea, limba slavonă de cult, de unde și o intensă circulație a manuscriselor slave în spațiul românesc; în Transilvania, după o perioadă de folosire a limbii slavone, se revine la folosirea limbii latine;
- în Evul Mediu, cultura religioasă era dominantă în procesul de formare a cărturarilor și în celelalte forme de manifestare culturală: istorie, arte plastice, pravile;
- numeroși cărturari români se formează în mediul religios, în mănăstiri ori cu învățați ecumenici, sau studiază în școli cu profil religios din străinătate: Grigore Ureche studiază gramatica, retorica și poetica în Colegiul iezuit de la Lvov; Miron Costin urmează Colegiul de la Bar, stolnicul Constantin Cantacuzino studiază, între altele, teologia la Universitatea din Padova.

3. Creștinismul devine, prin toate acestea, o **religie bazată pe carte**, dovadă fiind preocuparea deosebită pentru scrierea și traducerea de lucrări religioase și mai ales pentru tipărirea lor în limba română:

- călugărul Filotei scrie în limba slavonă primele imnuri de slavă, „Priapele" (cântări aduse maicii Domnului);
- vistiernicul Simon Dedulovici scrie în secolul al XVI-lea „Lauda lui Mihail Mărturisitorul" (episcop al Sinadelor, ale cărui moaște se aflau la Târgoviște);
- cea mai importantă scriere religioasă a vremii este „Viața Sfântului Ioan cel Nou", întocmită de Grigore Țamblac, în anul 1402, la porunca lui Alexandru cel Bun;
- din literatura hagiografică a vremii au mai rămas, în prelucrări târzii, „Viața Sfântului Nicodim", fondatorul mănăstirilor Vodița și Tismana, și „Viața Sfintei Filofteia", ale cărei moaște au fost aduse la Curtea de Argeș;
- primele tipărituri de cărți bisericești în limba slavonă sunt un „Liturghier" (1508), un „Octoih" (1510) și un „Evangheliar" (1512), realizate de către meșterul tipograf Macarie, din Muntenegru, adus de domnitorul Radu cel Mare în Țara Românească;
- îl continuă sârbul Dimitrie Liubavici, care dă la iveală un „Molitvenic" (1540) și un „Apostol" (1547);
- diaconul Coresi tipărește peste douăzeci de cărți în limba slavonă și în limba română, între care „Catehismul românesc", „Întrebare creștinească" (1560), „Apostolul" (1563), „Psaltirea românească" (1570), „Liturghierul românesc" (1570), „Evanghelie cu învățătură" (1581);
- în 1582, se tipărește „Palia de la Orăștie", prima încercare de traducere a „Bibliei" în limba română;
- mitropolitul Varlaam scoate de sub tipar, în 1643, „Cazania" sau „Carte românească de învățătură", cea mai importantă scriere a sa, lucrare religioasă și moralizator-didactică, având caracter omiletic, liturgic și hagiografic, iar în 1645 „Răspuns împotriva Catihismusului calvinesc", lucrare polemică împotriva protestantismului;

- Simion Ştefan, mitropolitul Ardealului, tipăreşte, la 1648, traducerea integrală a „Noului Testament de la Bălgrad";
- în 1688 se tipăreşte „Biblia de la Bucureşti", ediţie integrală în limba română a „Bibliei", importantă realizare filologică şi monument de limbă românească;
- Antim Ivireanu, mitropolit al Ţării Româneşti, a tipărit treizeci şi opt de cărţi, dintre care douăzeci şi patru în româneşte, de regulă cărţi de cult, lucrări polemice, de combatere a calvinismului şi a catolicismului, dar şi lucrări cu caracter moralizator, „Pilde filozoficeşti" (1713), sau chiar cărţi populare, aflate de mult în circulaţie sub formă de manuscris, „Alexandria" şi „Floarea darurilor".

4. Scrierile religioase au avut un rol esenţial în **dezvoltarea limbii române literare** şi în **apariţia primelor manifestări de literatură artistică**, interferând totodată şi cu **formarea conştiinţei istorice**:

- „Cazania" lui Varlaam, în prima prefaţă, „Cuvânt împreună către toată seminţia românească", exprimă dorinţa autorului de a se folosi în biserică o limbă unitară, pe înţelesul românilor de pretutindeni, eliminându-se, pe cât era posibil, diferenţele dialectale, arhaismele şi elemente de limbă slavonă transmise de scrierile bisericeşti anterioare;
- în a doua prefaţă, mitropolitul Varlaam constată că, în biserică, „limba românească [...] n-are carte pre limba sa", de unde şi „lipsa dascălilor ş-a învăţăturei" în limba poporului, neajunsuri pe care autorul „Cazaniei" se străduieşte să le înlăture;
- „Biblia de la Bucureşti" a contribuit decisiv la unificarea limbii române, având la bază subdialectul muntean, în care se includ fenomene lingvistice de tip popular şi se menţin şi particularităţi fonetice, lexicale şi morfologice ale graiurilor ardeleneşti şi moldoveneşti;
- în secolul al XVII-lea, literatura religioasă dobândeşte atribute oratorice şi lirice, prin notele de originalitate ale unor scrieri precum „Carte românească de învăţătură" (Iaşi, 1643) a mitropolitului Varlaam, „Didahiile" lui Antim Ivireanu, „Psaltirea pre versuri tocmită..." a mitropolitului Dosoftei;
- mitropolitul Varlaam utilizează, sub aspect stilistic, proza ritmată, naraţiunea istorică, dramatismul epic, extazul în faţa frumuseţilor naturii, lauda virtuţilor umane, tenta didactică şi moralizatoare a discursului oratoric;
- în „Psaltirea pre versuri tocmită", un adevărat monument cultural al limbii şi literaturii române, o dovadă a nivelului sintezei artistice şi al cugetării la care se ajunsese în secolul al XVII-lea, se remarcă o diversitate a ritmului şi a măsurii, un exotism al limbajului şi descrieri surprinzătoare ale peisajului bucolic; meditaţia poetului se fixează pe câteva motive baroce, „ubi sunt" fiind dominant, integrator de alte motive şi teme poetice;
- „Didahiile" lui Antim Ivireanul sunt scrieri ecleziastice de o valoare literară deosebită, în stilul **oratoriei bizantine**, persuasiv, cu multe **repetiţii, interogaţii, ornamente stilistice** în stil baroc, sensurile existenţei umane fiind exprimate metaforic, ca o expresie a **sorţii schimbătoare**, alunecoase (pe tema **ubi sunt?**), dincolo de care se simte imperativul moral al unei vieţi cucernice;
- teme religioase, de pildă soarta schimbătoare sau situarea omului „supt vremi", apar şi în scrierile laice, la cronicarii moldoveni Grigore Ureche, Miron Costin („Viiaţa lumii") şi Ion Neculce (legenda a patra din „O samă de cuvinte"); se constată astfel că dimensiunea religioasă a existenţei, la care cronicarii fac dese referiri, se conexează şi cu procesul de formare a conştiinţei istorice în literatura română;

- cronica lui Grigore Ureche are accente de meditaţie asupra sorţii umane, omul trebuind să se supună voinţei divine şi să ia aminte pentru învăţătură asupra faptelor trecutului, „despre cele rele să să ferească şi să să socotească, iar dupre cele bune să urmeze şi să să înveţe şi să să îndirepteze"; evenimentele din timpul său au deopotrivă reprezentare umană şi divină: victoria de la Podul Înalt din 1475 este una a Domnului şi a oamenilor, iar bătălia de la Codrii Cozminului din 1497 este străjuită de harul divin;
- în „Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau Giudeţul sufletului cu trupul", carte de morală creştină pentru credincioşi, scrisă în anul 1698, compusă după modelul dialogurilor platoniciene, Dimitrie Cantemir pune faţă în faţă cele două atitudini umane, religioasă şi laică, încercând să concilieze aspiraţia către sacralitate cu tendinţele raţionaliste şi umaniste ale naturii umane;
- în secolele următoare, filonul religios al literaturii române dobândeşte o pregnantă diversificare tematică şi expresivă, în scrieri ale poeţilor Mihai Eminescu, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, Vasile Voiculescu, Nichifor Crainic, Ioan Alexandru.

II. BIBLIOGRAFIE

Boia, Lucian, „Istorie şi mit în conştiinţa românească", Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Diaconescu, Mihail, „Istoria literaturii dacoromane", Editura Alcor Edimpex, Bucureşti, 1999.

Eliade, Mircea, „De la Zalmoxis la Genghis-Han", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.

Eliade, Mircea, „Istoria credinţelor şi ideilor religioase", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.

Eliade, Mircea, „Sacrul şi profanul", Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Manolescu, Nicolae, „Istoria critică a literaturii române", Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1997.

Mazilu, Dan Horia, „Recitind literatura română veche", Editura Universităţii din Bucureşti, 1994.

Mazilu, Dan Horia, „Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Păcurariu, Mircea, „Istoria bisericii ortodoxe române", vol. I-II, Institutul Biblic Bucureşti, 1980-1981.

Piru, Alexandru, „Istoria literaturii române de la origini până la 1830", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Vornicescu, Nestor, „Primele scrieri patristice în literatura noastră", Editura Mitropoliei Olteniei, Craiova, 1984.

* * * „Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900", Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

* * * „Istoria literaturii române", vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

FORMAREA CONŞTIINŢEI ISTORICE

3

Istoriografia a reprezentat, alături de scrierile religioase, prima formă de manifestare a cuvântului scris, mai întâi, în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în limba slavonă, limbă de cult şi de cancelarie domnească, apoi în limba română. Primele scrieri de acest fel sunt cronici de curte, oficiale, scrise din porunca domnului ţării pentru a nu se uita faptele trecutului, mai întâi sub formă de anale, prin prezentarea sumară a evenimentelor fiecărui an, apoi sub o formă narativă mai dezvoltată. Cele mai vechi însemnări s-au făcut în a doua jumătate a secolului al XV-lea, în timpul domniei lui Ştefan cel Mare, ceea ce s-a numit „cronica oficială" a voievodului, păstrată în copii în mai multe versiuni: „Letopiseţul de la Bistriţa" şi „Letopiseţul de la Putna", în limba slavonă, şi „Cronica moldo-germană", „Cronica moldo-polonă" şi „Cronica moldo-rusă", în cele trei limbi menţionate în titluri.

Cronici oficiale cu autori cunoscuţi sunt cele scrise, din porunca domnitorilor Petru Rareş, Alexandru Lăpuşneanul şi Petru Şchiopul, de călugării Macarie, Eftimie şi Azarie, care continuă relatarea evenimentelor din cronica lui Ştefan cel Mare, în perioada 1504-1574. Scrierile lor se aşază stilistic sub influenţa cronicii greceşti a lui Manasses, tradusă şi în limba slavonă, împrumutând de aici formule retorice şi stilistice pe care le adaptează la împrejurările şi personajele descrise, fapt relevat cu maliţie de G. Călinescu: „Despuind la fel pe Manasses, Azarie are acum un dicţionar întreg de imagini convenţionale (cu aripi mari, cu plete frumoase, cu chip de fiară, gingaş la faţă, cu turnuri tari, cu aripi mici, crud ca leul, inimos ca leul) pe care le aruncă pe unde poate.". Ei personalizează totuşi perspectiva narativă, depăşind ipostaza de autor abstract, cronicile conţinând şi referiri personale, invocaţii adresate muzei cuvântului, motivări ale demersului auctorial, care vor fi preluate şi dezvoltate de marii cronicari. Chiar subiectivitatea de care sunt acuzaţi exprimă tendinţa neconcordanţei dintre istorie şi discurs, creatoare de spaţiu literar. Presiunea istoriei care se cere consemnată, chiar dacă este din voinţă străină, domnească, şi abilităţile poetice şi narative demonstrate în cronici se datorează unui mediu cultural pregnant din locaşurile de cult româneşti, aflat sub influenţa puternică a Bizanţului. La aceasta se va adăuga, în secolele următoare, puterea de iradiaţie a Renaşterii şi a culturii umaniste europene, cu care vor intra în contact marii cronicari şi cărturari ai Evului Mediu românesc, de la Nicolaus Olahus şi Grigore Ureche până la Dimitrie Cantemir.

UMANISMUL

Termenul provine din fr. *humanisme*, lat. *humanus* („omenesc") şi exprimă o atitudine ce recunoaşte demnitatea, valorile şi posibilităţile fiinţei umane, atitudine manifestată încă din Antichitatea greacă şi latină şi redescoperită în epoca Renaşterii, când se transformă într-o amplă mişcare culturală europeană. Aceasta apare mai întâi în Italia în secolele XIV-XV, având-u-i ca reprezentanţi de seamă pe Boccaccio, Petrarca, Leonardo Bruni, Pico della Mirandola, Tomaso Campanella. Se dezvoltă apoi în Franţa (prin operele lui Rabelais, Montaigne şi ale altora), Anglia (Thomas Morus, Francis Bacon, William Shakespeare), Ţările de Jos (Erasmus din Rotterdam), Germania, Polonia, iar mai târziu, în secolele XVI-XVII, şi în Ţările Române, prin legăturile unor domni cu papalitatea şi cu principii umanişti şi prin operele istorice şi culturale ale unor personalităţi de marcă, Neagoe Basarab, Nicolaus Olahus, Miron Costin, Dosoftei, Constantin Cantacuzino, Dimitrie Cantemir.

Umanismul devine astfel, în Renaştere, o mişcare amplă, care tinde să schimbe statutul omului în univers şi faţă de divinitate, punându-l în centrul lumii ca măsură a perfecţiunii divine, încercând refacerea armoniei originare şi modelarea unor calităţi alese, morale, de cunoaştere, ştiinţifice şi artistice. Umaniştii încearcă reconstituirea acelei epoci istorice şi culturale perfecte a elenismului din Antichitate, astfel explicându-se crearea unei Academii platonice la Florenţa şi dezvoltarea studiului academic în centrele culturale importante ale Europei. Umanismul îşi propune crearea **omului total**, a acelui **uomo universale** având cunoştinţe enciclopedice, sintetizate din toate domeniile ştiinţelor şi artelor, cu puteri creatoare sporite, prefigurând opera de construire a viitorului Europei.

În Ţările Române, cei mai cunoscuţi oameni de cultură în operele cărora se exprimă ideile umaniste sunt Nicolaus Olahus, Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce, spătarul Nicolae Milescu, Udrişte Năsturel, Dimitrie Cantemir. Nicolaus Olahus a scris operele sale în limba latină, „Atilla" şi „Hungaria", spre deosebire de Neagoe Basarab, care a redactat „Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie" în limba slavonă. Nicolaus Olahus formulează ideea originii latine a poporului român: „Românii se spune că sunt colonii romane. Dovadă de acest lucru e faptul că au multe cuvinte comune cu limba latină. Monede romane se găsesc multe în acest loc şi ele sunt neîndoielnic semn al vechimii stăpânirii romane prin părţile acestea... Moldovenii au aceeaşi limbă, religie şi obiceiuri cu muntenii... Limba lor şi a celorlalţi a fost cândva romană, ca unii ce sunt colonii de romani.". Udrişte Năsturel scrie „Predoslovia" la „Penticostarul" publicat în slavonă şi traduce în limba română „Viaţa sfinţilor Varlaam şi Ioasaf". Nicolae Milescu traduce „Vechiul Testament" şi scrie la Stockholm „Manual sau steaua Răsăritului strălucind în Occident", cu următoarea introducere: „Écrit d'un seigneur moldave sur la croyance des grecs.". Lucrarea sa de căpetenie este însă „Jurnalul siberian", în care dă amănunte inedite despre lacul Baikal şi despre viaţa coruptă de la curtea Imperiului Chinez, citând legende despre construirea Marelui Zid şi din ţara hipofagilor. În general, umanismul românesc are trăsături baroce, regăsite şi în poemul „Viiaţa lumii", de Miron Costin, care dezvoltă teme ca **ubi sunt** şi **fortuna labilis**.

Propagarea ideilor umaniste în Ţările Române se datorează şi şcolilor iezuite din Polonia, viitorii cronicari moldoveni făcându-şi, de cele mai multe ori, studiile în aceste veritabile instituţii de efervescenţă culturală. Aici se dezvoltă interesul pentru trecut şi pentru istorie, ceea ce contribuie treptat la formarea conştiinţei istorice la cărturarii români, intenţia primordială a cronicarilor fiind consemnarea faptelor istorice „ca să nu să înnece a toate ţărâle anii trecuţi şi să nu să ştie ce s-au lucrat..." (Grigore Ureche) sau „ca să nu să uite lucrurile şi cursul ţărâi..." (Miron Costin). Un popor care nu-şi cunoaşte istoria este, în viziunea lui Grigore Ureche, asemenea „fierălor şi dobitoacelor celor mute şi fără minte", iar Miron Costin îşi reafirmă responsabilitatea tuturor celor scrise: „...Eu oi da samă de ale mele, câte scriu.".

Cronicarii munteni, orientaţi îndeosebi către umanismul italian, au o fizionomie colectivă, scriind îndeosebi cronici anonime, în care folosesc foarte des riposta şi invectiva, caracteristice spiritului polemic. Figura umanistă şi renascentistă cel mai bine conturată este în Ţara Românească stolnicul Constantin Cantacuzino (c. 1650-1716), care studiază la Universitatea Il Bo din Pavia, fiind prieten al lui Luigi Ferdinando Marsili. El face elogiul calităților strămoșilor noștri, întrucât coloniștii romani „prea mari oameni au fost și atâta întru viteji au fost ispitiți, educați și aleși, și atâta întru înțelepciunea umană de ispitiți, cât nice un neam, nice o limbă pe lume, niciodată ca ei n-au stătut".

Dimitrie Cantemir este, în acest lung șir de cărturari, personalitatea cea mai impunătoare, un umanist veritabil, tipul de **uomo universale** care, prin opera sa complexă și diversificată, analizează condiția omului incapabil să se opună „sorții nestatornice" („fortuna labilis"). De asemenea, el analizează raporturile omului cu istoria, fixează locul românilor în istoria europeană și universală, descrie situarea geografică a Moldovei și organizarea ei statală, conturează trăsăturile morale fundamentale ale poporului român.

Umanismul românesc oferă o dimensiune gnoseologică de integrare a culturii române în ansamblul european și universal de valori, prin permanența statală și misiunea istorică a poporului de pe aceste meleaguri.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

BAROC. Etimologia cuvântului este multiplă, de la fr. *baroque*, dar având corespondențe și cu portughezul *barroco*, spaniolul *barrueco*, („perlă neregulată"), it. *barocco*. Termenul de baroc este asociat cu noțiunea de „bizar, extraordinar, extravagant". Până la sfârșitul secolului al XIX-lea, termenul desemna grotescul, bufoneria. Se vorbește de un stil baroc, de un gust baroc (*goût baroque*), de o terasă barocă (*terrasse baroque*). Termenul *baroc* nu privește o epocă anume, fiind întâlnit și pe vremea regelui Manuel al Spaniei, în același timp când Neagoe Basarab scria „Învățăturile" sale către Theodosie, și în secolul al XVII-lea, pe vremea marilor cronicari, și mult mai târziu, în numeroase opere literare. Fr. Milizia folosește termenul baroc în „Dizionario delle belle arte del disegno", referindu-se la artă. J. Buckhardt denumește cu adjectivul „baroc" arta decadentă a Renașterii târzii. Wöfflin, în 1888, în „Renaissance und Barock", semnalează decadența arhitecturii Renașterii. Tot el stabilește patru categorii de opoziție specifice barocului: închis-deschis, linear-pictural, clar-obscur, plan-profund.

Barocul poate fi clasificat în perioade de evoluție: Adrian Marino, în „Dicționar de idei literare", îl citează pe Hatzfeld, care identifică **manierismul**, prima fază a barocului, în anii 1530-1570 (Italia), 1570-1600 (Spania), 1590-1640 (Franța); **barocul propriu-zis**, 1570-1600, (Italia), 1600-1630 (Spania), 1640-1680 (Franța); **barochismul**, ultima fază a barocului, 1600-1630 (Italia), 1630-1670 (Spania), 1680-1710 (Franța). Influențe puternice ale stilului baroc sunt resimțite în Italia, Franța, Olanda, Germania. Cervantes, Lope de Vega, Gongora sunt ultimii mari reprezentanți ai stilului. La englezi, barocul se manifestă cu oarecare întârziere: Shakespeare apare în unele piese ca manierist („Hamlet"), în altele ca baroc („Furtuna"). Din baroc sunt extrase mari teme și de către romantici, ca în operele italienilor Foscolo, Manzoni, Leopardi. O manieră barocă de reprezentare a fenomenului artistic va dăinui până în zilele noastre, elemente de baroc fiind infuzate în toate modalitățile de creație.

Manualul CORINT 2

ÎNVĂȚĂTURILE LUI NEAGOE BASARAB CĂTRE FIUL SĂU THEODOSIE

„Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie", operă barocă, scrisă în limba slavonă, numită de B. P.-Hasdeu „falnic monument de literatură, politică, filozofică și elocință la străbunicii noștri", scrisă în spiritul Renașterii, este o carte de învățătură, un manual de educație morală și politică și în același timp un testament pentru urmași, cuprinzând sfaturi, maxime și învățături ale domnitorului Neagoe Basarab (1512-1521) pentru fiul său și urmașii acestuia la tronul Țării Românești. „Învățăturile...” seamănă cu o serie de scrieri având caracter politic, religios, social și chiar filozofic, din perioada Evului Mediu, un „jurnal de bord” al domnitorului sau „ogiinda principelui”, cum sunt „Învățăturile lui Vasile Macedoneanul către fiul său Leon”, „Învățăturile lui Theofylact, arhiepiscopul de Ohrida” ori tratatul lui Constantin Porfirogenetul „De administrando imperio” sau „Învățăturile lui Vladimir Monomahul către fiii săi”.

Între izvoarele folosite de Neagoe Basarab se află scrieri religioase, în primul rând „Biblia”, cu „Vechiul și Noul Testament”, și cărțile populare care circulau în epocă, „Varlaam și Ioasaf”, „Alexandria”, „Fiziologul”, „Călătoria Maicii Domnului în iad”, legenda despre „Lemnul crucii”. Capitolele cele mai importante sunt V-XI, cuprinzând ideile politice și morale ale domnitorului, potrivite epocii sale, îndeplinirea treburilor domniei, protocolul curții medievale și cinstirea cuvenită a supușilor: „V... cum și în ce chip vor cinsti pre boieri și pre slugile lor care vor sluji cu dreptate”; „VI... cum vor pune boiarii și slugile lor la boierie și la cinste și cum vor scoate dintr-acestea pentru lucrurile lor”; „VII... cum să cade domnilor să șază la masă și cum vor mânca și vor bea”; „X... ca să fie milostivi și odihnitori”. Diplomația, după cum recomandă domnitorul, nu trebuie să eludeze legile umaniste, inițiativele izvorând adesea dintr-o meditație profundă asupra destinului uman, având în vedere că omul este o ființă pieritoare, trăind în permanență într-o lume schimbătoare: „...că omul, în lumea aceasta, șade între viață și moarte.”. Este cunoscutul motiv renascentist **fortuna labilis**, temă accentuată și de împrejurarea morții premature a fiului său Petru, pentru plângerea căruia Neagoe Basarab scrie una dintre cele mai frumoase pagini elegiace din literatura română veche.

Textul folosește **parabola**, încriptată în **metafore extinse**, cum este aceea a grădinii din capitolul al V-lea, despre cinstirea boierilor și a slugilor care slujesc cu dreptate. Boierii și apropiații sunt comparați cu o grădină, de care stăpânul are multă grijă: „Că eu, fețiì miei, am o grădină. Și această grădină cu darul și cu ajutorul lui Dumnezeu între multele méle osteninţe și nevoinţe, o am făcut și o am crescut frumos și bine.”. Grădina, ca spațiu deschis, folosit pentru creșterea „roadelor”, este chiar spațiul ideatic al domnitorului, pentru că în ea sunt „boiarii miei cei mari și cinstiți”. Domnul trăiește „supt umbra lor și a florilor lor”, iar cu ochii observă „veseliia florilor lor”. Rolul domnului este să păzească grădina, să nu „să dăzgrădească”, fiindu-i zid de apărare, grijă pe care, cu glas testamentar, o lasă fiului său, căci domnul are conștiința propriului sfârșit: „să meargă trupul mieu în pământ, cum iaste poruncit de cel ce l-au zidit, iar sufletul să meargă supt ceriuri...”.

Sorocul de moarte este presimțit de domnitor cu mult timp înainte: „Veniră toți și plângea către mine și eu către dânșii și eram toți în niște griji și în niște scârbe multe făr' de seamă și suspinau unii către alții.”. Tema barocă a deșertăciunii lumii, *vanitas vanitatum*, determină o disoluție a sacrului în profan: „Fețiì miei, slava lumii aceștia așa iaste, făr' di ridicină și făr' di credință și făr' di tocmeală; că iată, veni porunca Dumnezeului mieu la mine, ca să mă dăsparțu acum di voi și voi di mine...”. Pentru paza grădinii amenințate cu pustiirea, ca să-i fie sprijin, îl investește pe tânărul domn, care trebuie să țină în mână securea și să asculte de legea lui Iisus Hristos, să o curețe de uscături, după regulile vechi din Sfânta Evanghelie: „Pomul care nu face rod bun, din pământ să va tăia și să va arunca în foc.”. După o concepție maniheistă, lucrurile sunt fie rele, fie bune, iar răul trebuie stârpit din rădăcini, prin aruncarea „uscăturilor” în foc, căci pomul fără roadă trebuie curățat „de toate cranghinile cele uscate”. Aceasta este o învățătură bună, dar viitorul domn are toată libertatea de a alege, decizia finală fiind a lui: „Ci-i face cum îți iaste voia”.

Neagoe Basarab este un domn drept, iubitor de ordine, înțelept, care pune mare preț pe învățătură. Domnitorul este, în același timp, un iubitor al vieții, de care se desparte cu mare durere și părere de rău, voind a lăsa în urmă treburile domniei și ale lumii sale bine puse la punct. Fiul său este crescut în spiritul dreptății, al respectului față de supușii credincioși. Educația dată fiului este clasică, în sensul moderației și al armoniei, de aceea toate îndemnurile sunt simple, izvorâte dintr-un bun simț general, al omului care știe că este trecător, modest cu sine însuși și cu întreaga sa condiție. Se poate observa aici o atitudine oarecum opusă celei a lui Dimitrie Cantemir din „Divanul...", care contestă mărirea și nemurirea numelui, pentru că nu permit transcenderea condiției umane.

În **stilul retoric**, vocea impersonală a naratorului, care privește evenimentele dintr-un „off auctorial", este înlocuită de **implicarea** totală **în discurs**, acesta prezentând mărcile auctoriale specifice: **adresare directă**, exprimată prin frecvente **vocative**, **persoana a doua** a pronumelor și a verbelor. Pe acestea se aplică ornamentele artei oratorice: **amplificarea discursului**, **perioada frastică**, **ritmarea frazei**, **atitudinea persuasivă** accentuată, folosirea unor figuri de stil specifice, **metafora**, **alegoria**, **parabola**. Timpul narativ este **prezentul**, creând totuși o impresie de irealitate, de voce venind de dincolo de timp, tocmai din această proiecție a întregului spațiu epicizat într-un abis temporal al vremurilor viitoare. „Învățăturile..." lui Neagoe Barsarab țin de o îndelungată experiență a vieții, de conturarea unor norme de conduită pentru un personaj situat cel mai sus în ierarhia laică a vremii. **Stilul gnomic** al textului aduce aminte de vechile sentințe ale clasicilor greci, de posibilitatea acestora de a apela la inteligența zeiască, la oracole și la profeți divini.

GRIGORE URECHE

LETOPISEȚULU ȚĂRII MOLDOVEI, DE CÂND S-AU DESCĂLECAT ȚARA ȘI DE CURSUL ANILOR ȘI DE VIIAȚA DOMNILOR CAREA SCRIE DE LA DRAGOȘ-VODĂ PĂNĂ LA ARON-VODĂ

GRIGORE URECHE (c. 1590-1647). Primul dintre marii scriitori umaniști. Face parte dintr-o veche și bogată familie boierească din Moldova, atestată încă de pe vremea lui Ștefan cel Mare. Tatăl, Nistor Ureche, era filopolon, ca și Costineștii câtva timp mai târziu, educându-și fiul în mediul cultural al Colegiului de la Lvov, unde acesta studiază disciplinele umaniste, dobândind cunoștințe de istorie, latină și greacă. Moștenind o imensă avere (52 de sate, 45 de părți de sate, 17 mori), Grigore Ureche se implică în viața politică a Moldovei și devine mare spătar în 1634 și mare vornic al Țării de Jos în 1642.

„Letopisețul Țării Moldovei" este scris de cărturar probabil în ultimii ani ai vieții, căci rămâne neterminat. Cronica nu s-a păstrat în original, ci în douăzeci și două de copii manuscrise, interpolate și adnotate de copiști, cei mai cunoscuți dintre interpolatori fiind Simion Dascălul, Misail Călugărul și Axinte Uricariul. Cea mai scandaloasă intervenție i-a părut lui Miron Costin aceea a lui Simion Dascălul, care adăugase episodul luptelor craiului ungur Laslău cu tătarii, luat dintr-un letopiseț unguresc neidentificat. Împăratul Râmului i-ar fi trimis în ajutor tâlhari luați din temnițe, însemnați cu fier roșu în jurul capului, de unde rezultă că în Maramureș împărații romani trimiteau condamnații la moarte, împrejurare denaturată mai târziu și extinsă la nivel de etnogeneză, prin „basna" că poporul român s-ar trage din tâlharii de la Roma. Ceilalţi interpolatori sunt mai oneşti: Misail Călugărul are meritul de a fi pomenit despre cucerirea Daciei de către Traian şi de a fi amintit despre dregătoriile timpului.

Cronica începe cu anul 1359, „când s-au descălecat ţara", şi se opreşte în 1594, „când au venit Lobodă cu oaste căzăcească". Pentru cei 235 de ani de istorie concretă a Moldovei, de la al doilea descălecat, al lui Bogdan-Vodă, până la a doua domnie a lui Aaron-Vodă cel Cumplit, Grigore Ureche foloseşte izvoare interne, analele şi cronicile autohtone (un anume „letopiseţ moldovenesc", aproape legendar), dar şi străine, în primul rând „Kronika polska" a lui Ioachim Bielski, apărută la Cracovia în 1521, apoi „Atlas sive cosmographicae meditationes", de Gerard Mercator, şi însemnările altor istoriografi credibili ai timpului. Pentru ultimii ani ai cronicii, s-a folosit de amintirile tatălui său şi de tradiţia populară.

Ca orice cronică medievală, letopiseţul lui Grigore Ureche aşază pe frontispiciu legenda întemeierii, fără a insista însă asupra caracterului ei miraculos, ci interpretând domnia lui Dragoş, de numai doi ani, „fără trai", ca un semn de „neaşezare", dat originar care va marca toată istoria ţării, căci „între domniia Moldovei multă neaşezare va fi". Din apăsarea acestui **păcat originar** se vor desprinde principalele idei şi atitudini ale cronicarului: argumentarea pentru prima oară a latinităţii poporului român şi a limbii române, ca semn de origine nobilă şi de mare stabilitate în spaţiu şi în timp, căci „Rumânii, câţi să află lăcuitori la Ţara Ungurească şi la Ardeal şi la Maramoroşu, de la un loc sântu cu moldovenii şi toţi de la Râm să trag"; primejdiile numeroase la care este supusă o „ţară neaşezată şi mişcătoare", situată „în calea răotăţilor", atât a celor din afară, din partea unor vecini care o pradă şi o „stropşesc", cât şi a celor dinăuntru, zavistii, lupte pentru domnie, cazne şi vărsări de sânge, la care se adaugă catastrofe naturale, ierni „goale şi gheţoase", „omeţi mari şi ger", foamete, invazii de lăcuste; atitudinea moralistă, cu accente de meditaţie asupra sorţii umane, omul trebuind să se supună voinţei divine şi să ia aminte pentru învăţătură asupra faptelor trecutului, „despre cele rele să să ferească şi să să socotească, iar dupre cele bune să urmeze şi să să înveţe şi să să îndirepteze".

Pe acest temei intenţional, Grigore Ureche dezvoltă discursul după o structură tipică pentru o scriere istorică medievală, definitorie pentru o **cronică**, înregistrând cronologic istoria Moldovei, în corelaţie cu evenimentele petrecute şi în ţările învecinate, în primul rând din Ţara Românească şi din Ardeal, dar şi din viaţa unor popoare cu care românii s-au aflat în conflict sau în alianţă, turci, tătari, unguri, poloni. În cronică este înfăţişat un moment istoric de glorie, de maximă înflorire statală şi culturală, din timpul domniei lui Ştefan cel Mare, căruia cronicarul îi dedică cea mai mare parte a scrierii, precum şi o lungă pantă de involuţie, de decădere, prin slăbirea puterii statale în faţa atacurilor tot mai puternice ale Imperiului Otoman, dar şi prin instalarea în scaunul Moldovei a unor domni tot mai nevrednici, total eclipsaţi de strălucirea marelui înaintaş.

Valoarea literară incontestabilă a cronicii se dobândeşte însă tocmai prin ceea ce depăşeşte **istoria** propriu-zisă, prin **organizarea discursului epic**, prin **naraţiune, descriere** şi **portret**, realizându-se o adevărată imagine a lumii medievale româneşti, o **imago mundi**, una din lumile posibile de care vorbesc naratologii moderni. Cronicarul este interesat de calitatea însemnărilor sale, nu de cantitate, supraveghează evenimentele cu atenţie, respectând, desigur, temporalitatea istorică firească, dar intervenind pentru a le da un summum de semnificaţie. Ca moralist, dar şi în calitate de artist al cuvântului, are menirea de a **cerca** faptele, a le dezvolta sau comprima, pentru a le da un sens adecvat pentru viitorime. Idealul statal al lui Ureche este regatul albinelor, în care domnul nu are drept de viaţă şi de moarte asupra supuşilor, dar se exercită prin calitatea sa de coagulant al puterilor neamului, pentru a rezista în vijeliile istoriei, în calea tuturor răutăților. Deși la tronul Moldovei se succed mulți domnitori, cronicarul insistă, prin **extensie narativă**, numai asupra câtorva, și în special asupra figurii dominante a lui Ștefan cel Mare, față de care, în timpul târziu al scrierii, își manifestă încă uimirea. Pe mulți dintre domnitori, în special pe cei din perioada întemeierii, și din lipsă de documente, îi menționează în stil de pomelnic, imitând începuturile generațiilor biblice: „Pre urma lui Dragoș vodă, au stătut la domnie fiiu-său, Sas vodă și au ținut domniia 4 ani și au murit. După moartea lui Sas vodă, au ținut domniia fiu-său, Lațco vodă 8 ani. Pre urma lui Lațco vodă au domnit Bogdan vodă 6 ani...".

Domnia lui Alexandru cel Bun este tratată în mod concis, dându-se numai câteva amănunte asupra evenimentului aducerii moaștelor lui Ioan cel Nou la Suceava. Cinci capitole sunt închinate războaielor lui Ștefan și Iliaș, fiii lui Alexandru cel Bun. Domnia lui Ștefan cel Mare ocupă cel mai mare spațiu, personajul fiind comparabil cu un Ahile în viziune renascentistă. Evenimentele din timpul său au deopotrivă reprezentare umană și divină: victoria de la Podul Înalt din 1475 este una a Domnului și a oamenilor, iar bătălia de la Codrii Cozminului din 1497 este străjuită de harul divin. Din spațiul istoric, lui Ștefan-Vodă cronicarul îi extrage un portret memorabil: „Fost-au acestu Ștefan-vodă om nu mare de statu, mânios și de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat: de multe ori la ospețe omorâea fără județu. Amintrilea era om întreg la fire, neleneșu, și lucrul său îl știia a-l acoperi și unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meșter, unde era nevoie însuși să vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteaze, și pentru aceia raru războiu de nu biruia.". După acest punct de apoteoză a personalității voievodale, urmașii se înscriu pe panta declinului, de aici încolo cronica dobândind o mai mare **diversitate narativă** și **portretistică**, cu focalizarea mai multor amănunte, cu pauze reflexive mai mari. Bogdan, fiul lui Ștefan, era „grozav la față și orbu de un ochi", peripețiile lui Petru Rareș sunt descrise, față de cronica lui Macarie, cu lux de amănunte.

Pentru Grigore Ureche, Petru Rareș era „om cuvios", dar fiul său Iliaș nu-i semăna deloc, „că dinafară se vedea pom înflorit, iară dinlăuntru lac împuțit". Ștefan îi botează cu de-a sila pe armeni, pentru a elimina rușinea trecerii la mahomedanism a fratelui său, în schimb se dovedește și el om rău: „...nu răbda de muieri cu bărbați, nu era fecioarile nebatjocorite, nu jupâneasile boierilor săi neasuprite.", fapte pentru care boierii îi vor tăia cortul și-l vor ucide. De acum, faptele domniilor se succed într-o logică aiuritoare, aplecate tot mai mult pe panta răului și a crimei, cu zâzanii pentru domnie sau între boieri și răzeși, cu sfâșieri de trupuri și ucideri terifiante, culminând cu scena omorârii celor 47 de boieri de către Alexandru Lăpușneanu, devenită emblemă a cruzimii voievodale românești, comparabilă cu scene din tragediile shakespeariene.

Cronica devine astfel un șir lung de instantanee surprinse de memoria boierilor mai bătrâni sau luate din surse documentare diverse. Adică un adevărat film care să suplinească golul istoric al vremurilor, „hăul" asupra căruia omul se apleacă mereu cu nostalgia și înfiorarea misterului. Lumea cronicii lui Grigore Ureche dobândește autenticitate și valoarea reprezentării artistice, iar limba sa este „bătută ca o medalie", cum o caracteriza Iorga, ceea ce implică o cristalizare continuă a miracolului descrierii și al narațiunii. În ansamblul ei, ca însăși lumea reală, pe care scriitorul încearcă să o fixeze în paginile cărții, ea se înscrie pe o scară de simetrie a binelui și a răului, căci românii au o marcă providențială favorabilă, „de la Râm să trag", țara lor este un adevărat paradis terestru, „cu locuri desfătate, cu câmpi deschiși, cu ape curgătoare, cu păduri dese", dar e situată „în calea răotăților", a primejdiilor și a patimilor umane.

Manualele ART 2, CORINT 3,
HUMANITAS

LEGENDA ÎNTEMEIERII MOLDOVEI

La începutul cronicii sale, în „Predosloviia descălicării a țării Moldovei dinceputul ei. Carea ieste însemnată de Ureche vornicul din letopisețul cel latinescu izvodită", Grigore Ureche face câteva considerații asupra denumirii Țării Moldovei, în comparație cu alte denumiri posibile, Sciția și Vlahia, pe care de altfel le respinge din capul locului: „Vor unii Moldovei să-i zică că au chiemat-o Sțitia, sau Schithia, pre limba sovenească. Ce Sțitia coprinde loc mult, nu numai al nostru, ce închide și Ardealul și Țara Muntenească și câmpii preste Nistru, de coprinde o parte mare și de Țara Leșască.". Cel de al doilea nume, Flachia, provenit, după părerea lui Ureche, de la numele „hatmanului râmlenescu" Flacus, care a venit prin aceste locuri (din Flachia obținându-se Vlahia, mai apoi Valahia), este respins pe motivul unei pretinse tendințe de dominație a Țării Muntenești asupra Moldovei (perpetuată până în zilele noastre), „că ei nu vor să se disparță, să facă doao țări, ci scriu că au fostu tot un loc și o țară și noi aflăm că Moldova s-au discălicat mai pe urmă, iar muntenii mai dintăi, măcară că s-au tras de la un izvod.". Se află în aceste rânduri contradicția fundamentală a cronicarului moldovean, care afirmă cu tărie rădăcina comună a celor două țări, dacoromană, dar speculează separarea lor cu argumente mai puțin întemeiate, că ele s-au „discălicat" în vremuri diferite, „munténii întăi, moldovénii mai pre urmă". Aici Grigore Ureche, de regulă adept al adevărului istoric probat cu documente, introduce, ca argument, legenda întemeierii, a descălecatului din păstorii „de la Ardeal, ce să chiiamă Maramoroș", care au gonit bourul până la un loc numit Bourenii, unde, obosit, l-au ucis și apoi au întemeiat satul Boureni, iar de aici „hierul țării sau pecetea cap de buor să însemnează." Cățeaua care a gonit bourul, Molda, „au crăpat" și ea, iar apa unde a murit a luat numele de Moldova, extins apoi asupra întregii țări nou întemeiate.

Cu toată această pledoarie pentru separarea celor două țări, dominantă în tot Evul Mediu românesc din motive politice și economice, Grigore Ureche afirmă cu putere romanitatea poporului român și a limbii române: „Rumânii, câți să află lăcuitori la Țara Ungurească și la Ardeal și la Maramoroșu, de la un loc suntu cu moldovénii și toți de la Râm să trag.". De aceea, latinitatea limbii este fără tăgadă, dar, fiind țara neașezată, limba română este alcătuită „din multe limbi... și ne ieste amestecat graiul nostru cu al vecinilor de prinprejur, măcară că de la Râm ne tragem, și cu ale lor cuvinte ni-s amestecate. Cum spune și la predosloviia letopisețului celui moldovenescu de toate pre rându: ce fiindu țara mai de apoi ca la o slobozie, de prinprejur venindu și discălicându, din limbile lor s-au amestecat a noastră: de la râmleni, – cé le zicem latini, pâine, ei zic panis, carne, ei zicu caro, găina, ei zicu galena, muieria, mulier, fămeia, femina, părinte, pater, al nostru, noster și altile multe din limba latinească, că de ne-am socoti pre amăruntul, toate cuvintile le-am înțeleage. Așijderea și de la frânci, noi zicem cal, ei zic caval, de la greci strafide, ei zic stafis, de la leși prag, ei zic prog, de la turci, m-am căsătorit, de la sârbi cracatiță și altile multe ca acestea din toate limbile, carile nu le putem să le însemnăm toate.".

Fenomenul natural al formării limbii române este perceput de Grigore Ureche în strânsă legătură cu evenimentele istorice, și în domeniul limbii impunându-se voința celui mai tare („toată direptatea au lăsat pre acel mai mare, ca să o judece și ce i-au părut lui, ori bine, ori rău, acéia au fost lége"), voință topită apoi în aceea divină: „Deci cumu-i voia domnului...".

Manualele ALL, ART 1, CORINT 2,
HUMANITAS, NICULESCU

PORTRETUL LUI ȘTEFAN CEL MARE

„Letopisețul Țării Moldovei” al lui Grigore Ureche îndeplinește funcția esențială a povestirii, de rememorare și de recuperare a evenimentelor trecute. Involuntar, în una din marile intuiții critice, G. Călinescu îi fixa trăsăturile foarte moderne ale narativității: „Are sensul obiectivității [...]. Este evoluționist în istorie, în sensul biologic, admițând că orice nație (azi am zice civilizație) are o **începătură**, un **adaos** și o **scădere**. Bineînțeles e providențialist. Îi descoperim chiar idei politice.”. **Literatura obiectivă** a lui Ureche, în afară de faptul că se supune **timpului linear al narațiunii**, consemnând în mod strict evenimentele istorice, cu **incipit** și **final**, are și funcția de a stabili aprecieri în discursul narativ, de a face pauze, uneori conclusive, pentru a contura portrete memorabile.

Arhicunoscutul portret al lui Ștefan cel Mare este situat în textul cronicii într-un **punct culminant**, după multe **acumulări** (adaosuri) **narative**, surprinse de regulă în **succesiune cronoliniară**, cu firești diminuări și accelerări ale fluxului povestirii. Aici cronicarul ajunge parcă pe un pisc, pe un fel de Ceahlău ridicat în relieful scriiturii, unde, după un urcuș anevoios, cu multe obstacole, cu accidente ale istoriei, cu priveliști paradiziace sau înspăimântătoare, face un popas, aruncă o privire de jur împrejur, mai ales asupra cărărilor străbătute. Face o sinteză a unei întregi epoci istorice ilustrate prin figura emblematică a unui personaj.

Mai întâi, cadrul epic se deschide cu **situarea temporală** a evenimentului: „De moartea lui Ștefan vodă celui Bun, vă leato 7012”, moment care, evident, nu este identic cu timpul narativ al cronicarului, acesta situându-se la distanța necesară pentru a formula concluzii irecuzabile. Domnul, ostenit de atâtea lupte, se întoarce în scaunul țării și se retrage pentru eternitate în pământul străbun, într-o suită de planuri ale observației narative ce recompun o întreagă istorie și un destin deopotrivă providențial și uman: „Nu multă vreme, daca s-au întorsu Ștefan vodă de la Pocuțiia la scaunul său, la Suceava, fiindu bolnav și slabu de ani, ca un om ce era într-atâtea războaie și osteneală și neodihnă, în 47 de ani, în toate părțile să bătea cu toții, și după multe războaie cu noroc ce au făcut, cu mare laudă au muritu, marți, iulie 2 zile”. În text identificăm, așadar, un moment al întoarcerii din Pocuția, în funcție de care se plasează cele două direcții temporale ale frazei: o **prolepsă** concentrată, „nu multă vreme”, completată simetric cu finalul extrem de concis al secvenței, momentul de efigie al fixării în istorie, data morții, și o **analepsă** de mare rafinament, prin care se reconstituie destinul istoric și individual al lui Ștefan, deopotrivă de **personaj eroic**, aflat în „osteneală și neodihnă” timp de 47 de ani, câștigând împotriva tuturor „multe războaie cu noroc”, dar și de **om trecător**, „bolnav și slabu de ani”, supus în cele din urmă legilor firii. Cele două planuri temporale ale enunțului narativ se adună în punctul final pentru a marca o dată istorică memorabilă: „cu mare laudă au muritu, marți, iulie 2 zile”.

Până aici **perspectiva** este a **autorului abstract**, care consemnează numai fapte definitive, sub semnul perfectului compus, aparent fără considerații personale asupra lor. Următorul enunț, nucleul celebrului portret al lui Ștefan, modifică subtil această viziune. Deși menține, prin verbul la perfectul compus „fost-au”, cu formă inversă și situat în topică inițială, **timpul impersonal** al fixării eroului în efigie, în marmura istoriei, autorul stabilește o relație directă cu personajul, marcată prin implicațiile semantice ale demonstrativului de apropiere „acestu”. Desigur, acest cuvânt ar putea dezvălui și prezența discretă **a cititorului**

abstract, invocat să se apropie, situat simetric faţă de autor, dincolo de personaj, pe care îl receptează în detalii privite de aproape. Cert este însă că acum **autorul abstract** coboară (a câta oară în întreaga cronică?) din impersonalitatea sa şi exprimă aprecieri şi idei cu tentă personală, devine cu alte cuvinte **autor concret**, scriitorul dintr-o anumită clasă socială care se exprimă despre autocratul feudal.

De aceea, portretul marelui voievod se constituie din tuşe precise, printr-o voinţă auctorială care se impune veacurilor: „Fost-au acestu Ştefan vodă om nu mare de statu, mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospéţe omorâea fără judeţu. Amintrilea era om întreg la fire, neléneşu, şi lucrul său îl ştiia a-l acoperi şi unde nu gândiiai, acolo îl aflai. La lucruri de războaie meşter, unde era nevoie însuşi se vârâia, ca văzându-l ai săi, să nu să îndărăpteaze şi pentru acéia raru războiu de nu biruia. Şi unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor.".

Nicăieri poate, într-un portret devenit elogios în întregul său, un adevărat monument estetic, nu se revelează o mai mare parcimonie auctorială, o mai evidentă reticenţă a afirmaţiilor encomiaste, o ezitare atât de bine controlată în construcţia frazei. **Negaţia** se instalează de la începutul discursului, Ştefan fiind „om **nu mare de statu**", contrastantă cu afirmarea irevocabilă a adevărului istoric: „**Fost-au** acestu Ştefan...". Autorul concret este aici trădat de superbia expresiei create, paradoxul acestei ciocniri semantice având efecte contrare, nu de coborâre, ci de amplificare a dimensiunilor eroului, creând, pe axa verticalităţii morale, antinomia dintre condiţia umană comună şi altitudinea spirituală a domnitorului, calitatea de om „mare la sfat" şi la fapta eroică. Nici accentuarea acestei laturi coborâtoare, printr-o repetiţie insistentă, gradată, extrem de concisă, „mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; la ospeţe omorâea fără judeţu", nu scade din strălucirea personajului. Cronicarul simte, de aceea, nevoia de a schimba registrul apreciativ, inserând un moment de radicală schimbare de atitudine: „**Amintrilea** era om întreg la fire", întărită de acelaşi efect al negaţiei afirmative, „**neleneşu**". Portretul continuă prin **detaliere narativă**, pe criteriul motivaţiei cauzale, reconstituind, în cuvinte extrem de puţine, calea vieţii unui mare „meşter" „la lucruri de războaie", silit să-şi apere neamul, să fie prezent peste tot („unde nu gândiiai, acolo îl aflai"), să intre şi singur în lupte pentru a nu se „îndărăpta" oştenii, biruind în aproape toate războaiele. Mişcarea aceasta în spaţiul epic, cu urcuşuri şi coborâşuri, redate prin mărci semantice sugestive („căzut" – „să rădica", „jos" – „deasupra"), ilustrează linia unui destin istoric providenţial, a omului slab fizic, „nu mare de statu", supus trecerii timpului, care îşi depăşeşte însă condiţia, devenind erou.

Cum se observă, întâlnim aici, în acest portret, cea mai autentică **tehnică a basoreliefului**, pe care Tudor Vianu o va semnala în cazul altui voievod ilustru, din „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", de Nicolae Bălcescu. Acelaşi joc al umbrelor şi al luminilor, de estompare a trăsăturilor negative şi de punere în strălucire a faptelor de vitejie, aceeaşi focalizare a chipului, pentru a-l aduce în prim-planul imaginii, pentru ca apoi, lărgind spaţiul epic, să-l fixeze în marmura eternă a istoriei.

Este ceea ce face, din instinctul marii creaţii, şi Grigore Ureche. Moartea lui Ştefan este un eveniment la care participă întreaga ţară, cu aceasta viziunea auctorială dobândind extensia **naratorului impersonal**, care vorbeşte în numele **memoriei colective**, apreciind evenimente de o notorietate incontestabilă: „Atâta jale era, de plângea toţi ca după un părinte al său, că cunoştiia toţi că s-au scăpatu de mult bine şi de multă apărătură. Ce după moartea lui, până astăzi îi zicu sveti Ştefan vodă, nu pentru sufletu, ce ieste în mâna lui Dumnezeu, că el încă au fostu om cu păcate, ci pentru lucrurile lui céle viteješti, carile niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajunsu.". În plus, perspectiva narativă dobândeşte şi **proiecţie mitică**, moartea lui Vodă fiind prevestită de semne meteorologice extraordinare, de origine divină: „Fost-au mai înainte de moartea lui Ştefan vodă, într-acelaş anu, iarnă grea şi geroasă, cât n-au fostu aşa nici odinioară, şi decii preste vară au fost ploi gréle şi povoae de ape, şi multă înecare de apă s-au făcut.".

Întreaga compoziţie a textului proiectează în spaţiul narativ o temporalitate arhaică, un personaj complex şi o lume aureolată de lumină eroică, la care contribuie formele vechi ale limbii, „povoae" (puhoaie), „ţiitoriu" (stăpânitor), „prijelit" (prilejuit), „vărsătoriu", „neleneşu", expresii şi cuvinte sintetice, aparţinând limbii române din secolul al XVII-lea, şi îndeosebi verbele, aflate în majoritate la perfectul compus, timp al acţiunilor terminate de mult, într-o vreme arhaică, mitică, a marilor eroi.

ARTA PORTRETULUI. Liniile de forţă ale portretului, adus în prim-plan prin **evocare**, subliniază trăsături definitorii pe mai multe planuri, convergente în conturarea unei personalităţi excepţionale: **portret fizic** („om nu mare de statu"), focalizat în sfera umană cu toate avatarurile fiinţei, ale trupului „bolnav şi slab de ani", măcinat de „osteneală şi neodihnă", care îşi găseşte liniştea eternă prin întoarcerea în ţărână; **portret moral** concentrat, cu trăsături care definesc o personalitate complexă, puternică, uneori contradictorie, „mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat", omorând uneori „fără judeţu", dar mai presus de toate „neleneşu", consecvent, care „lucrul său îl ştiia a-l acoperi", „meşter" la războaie, câştigate aproape în totalitate, curajos până la eroism, pentru a nu se „îndărăpta" oştenii, încrezător în destin, pentru că „unde-l biruia alţii, nu pierdea nădejdea, că ştiindu-să căzut jos, să rădica deasupra biruitorilor". Este portretul **eroului providenţial** promovat de scrierile Evului Mediu românesc, uns al Domnului pe pământ, numit după moarte „sveti Ştefan vodă", Ştefan cel Mare şi Sfânt, care totuşi, supus condiţiei umane, „el încă au fostu om cu păcate". Îi rămâne însă marele merit al unicităţii şi al faptelor memorabile, verificat după secole, căci „niminea din domni, nici mai nainte, nici după aceia l-au ajunsu".

ATRIBUTELE EROICULUI. Trăsătura dominantă a lui Ştefan cel Mare însumează, în ciuda unor detalii negative şi contradictorii, atributele eroicului. După cum afirmă Lucian Boia în „Istorie şi mit în conştiinţa românească", „Figura cea mai simbolică, după Traian, o oferă dubla imagine Ştefan cel Mare – Mihai Viteazul. Sunt domnitorii cel mai frecvent şi pe larg evocaţi în manualele şcolare, în discursul politic şi în literatura de factură istorică. [...] Ei exprimă gloria rezistenţei antiotomane, apărarea propriei ţări şi, concomitent, a creştinătăţii europene.".

Grigore Ureche construieşte figura domnitorului prin viziunea autorului abstract, fără a-şi putea reprima totuşi atitudinea reprezentantului marii clase boiereşti, începând de aceea portretul prin elemente de contrast, negative: „Fost-au acestu Ştefan vodă om nu mare de statu, mânios şi de grabă vărsătoriu de sânge nevinovat; de multe ori la ospéţe omorâea fără judeţu.". Domnul este o fire impulsivă, energică, lucru indispensabil pentru un conducător, care, în anumite împrejurări, trebuia să ia hotărâri rapide. Aceste însuşiri temperamentale sunt compensate de fapta politică de mare consecvenţă şi iscusinţă: este om „neleneşu", omniprezent în punctele fierbinţi ale ţării şi ale bătăliilor, „la lucruri de războaie meşter", care nu se sperie de pierderea unei bătălii, pentru că imediat „să rădica deasupra biruitorilor". Pilda lui este continuată de urmaşii direcţi, fiindcă şi Bogdan-Vodă „urma lui luasă", prilej pentru cronicar să aplice proverbul „cum să tâmplă din pom bun, roadă bună iese".

Moartea lui Ştefan-Vodă este a unui adevărat erou, întâmpinată de popor cu multă jale, „în mănăstire în Putna". Oamenii îi spun „sveti Ştefan vodă", pentru că Dumnezeu îi avusese „sufletul" în mâini, iar faptele vitejeşti vorbesc de la sine. Deşi a fost „om cu păcate", s-a impus ca domn autoritar, „ţiitoriu preste toată ţara", prin munca sa de apărător al neamului şi al creştinătăţii, cronicarul menţionându-i ctitoriile impresionante („au făcut 44 de mănăstiri") şi domnia neobişnuit de lungă: „47 de ani şi 2 luni şi trei săptămâni".

SURSĂ DE INSPIRAȚIE. Textul lui Grigore Ureche reprezintă un nucleu narativ, o **mise en abîme** pentru multe opere literare care au urmat, seria fiind destul de lungă. Încă din „O samă de cuvinte", Ion Neculce recuperează din tradiția populară legende cu Ștefan cel Mare, iar scriitorii pașoptiști, valorificând trecutul istoric, fac din Ștefan cel Mare, ca și în cazul lui Mihai Viteazul, un model de luptă pentru idealurile prezentului, libertatea și unitatea națională. Costache Negruzzi are o încercare de epopee în versuri, „Aprodul Purice" (inspirată din Ion Neculce), Dimitrie Bolintineanu îi dedică, în cadrul „Legendelor istorice", între altele, cunoscuta poezie „Muma lui Ștefan cel Mare", Vasile Alecsandri scrie poemul „Dumbrava Roșie". Mihai Eminescu vede în epoca marilor voievozi, a Basarabilor și a Mușatinilor, vârsta eroică a istoriei naționale, în opoziție cu prezentul decăzut, mimetic, de pierdere a sentimentului patriei. El îl evocă pe Ștefan cel Mare în versurile remarcabile din „Mușatin și codrul", „Doina", „Mușat și ursitorile", intenționând și în parte realizând și un „Dodecameron dramatic", intitulat „Dragoș Vodă", care să cuprindă toată istoria neamului Mușatinilor.

Scriitorii secolului XX amplifică dimensiunile personalității lui Ștefan cel Mare, fixând-o în chip memorabil în mintea cititorului român, respectând și dezvoltând, în bună măsură, liniile portretistice trasate de Grigore Ureche. Mai întâi Barbu Ștefănescu Delavrancea, în drama istorică „Apus de soare" (1909), evocă personalitatea copleșitoare a voievodului aflat la capătul vieții, care veghează până în ultima clipă, în ciuda bolii, a slăbiciunii umane și a uneltirilor boierilor, la împlinirea binelui Moldovei, căreia îi dedicase întreaga viață. Mihail Sadoveanu evocă, în romanul „Frații Jderi" (1935-1942), epoca de glorie a lui Ștefan cel Mare și a Moldovei, a statului natural regăsit în hotarele lui cele mai largi, văzut ca o mare familie patriarhală, condusă de un **pater familias** cu aureolă mitică, la fel ca într-un Olimp terestru ajuns într-o epocă de mare înflorire și de bunăstare.

***Manualul** SIGMA*

A DOA DOMNIE A LUI ALIXANDRU VODĂ LĂPUȘNEANUL, CARILE APOI AU TĂIAT 47 DE BOIERI, 7072 (1564)

O secvență narativă memorabilă a cronicii lui Grigore Ureche o constituie domnia lui Alexandru-Vodă Lăpușneanul. Momentul istoric evocat se caracterizează prin lupte tot mai frecvente pentru domnie, cu bătălii dese și repetate plecări și veniri de domni: „Iară Ștefan vodă, daca omorî pre Dispot vodă la Suceava și bătu pre Mircea vodă la Milcov, să întoarse la Iași și gătind ca să trimiță boieri și oameni de țară la împăratul, să-i ceaie steag, veniră-i olăcarii de-i déde domniie veste, cum ieste dată lui Alixandru vodă și el au venit la Brăilă și să gătește ca să între în țară.". Domnia Moldovei se hotărăște departe, la Înalta Poartă, iar pretendentul păgubaș, dacă nu-și pierde capul, pentru a scăpa măcar cu viață, nu are decât să se refugieze în străinătate, de cele mai multe ori în Țara Leșească.

Modul în care Alexandru Lăpușneanul izbutește să pună mâna pe tronul Moldovei ține de o anume viclenie a facticității istorice: „Într-aceia vreme înțelegându sultan Suleiman împăratul turcescu de atâta amestecături ce să fac în țara Moldovei și să scoală unii spre alții, nu suferi, ci dede domniia iarăși lui Alixandru vodă Lăpușneanul.". Ștefan Tomșa, care făcuse atâtea eforturi pentru a obține scaunul Moldovei (îl omorâse pe Despot-Vodă și-l învinsese pe Mircea-Vodă pe Milcov), când află că Alexandru-Vodă pătrunsese în bălțile Brăilei și aștepta să fie încoronat domn, trimite soli credincioși să-i spună să nu intre în țară, „că țara nu-l va, nici-l iubescu". Lăpușneanu le dă însă replica memorabilă: „De nu mă vor, eu îi voiu pre ei și de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânșii și tot voiu mérge, ori cu voie, ori fără voie", care va dobândi cu timpul valoare gnomică, devenind şi nucleu epic al capodoperei literare „Alexandru Lăpuşneanul", de Costache Negruzzi. Alexandru-Vodă intră în ţară cu armia turcească, astfel că Ştefan Tomşa va trece, împreună „cu Moţoc vornicul şi Veveriţă postelnicul şi cu Spanciog spătar" în Ţara Leşească, unde se aşază la Liov, după o domnie de numai cinci săptămâni.

Un capitol culminant al acestei domnii este „Cându au omorât Alixandru vodă 47 de boieri". După ce Alexandru-Vodă scapă de duşmanii declaraţi, care pribegesc peste hotare, el îi aduce în Moldova pe Ruxanda şi pe fiii săi din Ţara Muntenească şi încearcă „să să curăţască şi de vrăjmaşii săi cei din casă", de boierii bănuiţi că uneltiseră împotriva lui în prima domnie. Alexandru-Vodă se sprijină pe lefegii, mercenari plătiţi pentru a îndeplini fără scrupule voinţa stăpânului: „slujitorii, după învăţătură ce au avut, închis-au poarta şi ca nişte lupi într-o turmă făr' de nici un păstor, au întrat într-înşii, de-i snopiia şi-i junghiia, nu numai boierii, ce şi slujitorii.". Moartea boierilor este crudă: „Nici alegea pre cei vinovaţi, ci unul ca altul îi punea suptu sabie, cădea mulţime, dipre zăbréle săriia afară, deşi frângiia picioarile.". Atunci au pierit 47 de boieri, lucru ilustrat şi în nuvela istorică **„Alexandru Lăpuşneanul"**, de Costache Negruzzi.

Fraza cronicarului, abundentă în multe gerunzii şi forme lexicale arhaice, cu argumentări nuanţate şi insistente, în stilul încărcat al epocii, dar şi cu formulări memorabile, se constituie într-un discurs narativ incitant, convingător, care conturează în mod veridic tabloul unei epoci istorice zbuciumate, marcată de instabilitate, într-o ţară „neaşezată", care nu-şi mai găseşte unitatea şi echilibrul din epoca de glorie a lui Ştefan cel Mare.

ATITUDINEA NARATORULUI. Scriitor umanist, adept al unei domnii luminate, aflată în armonie cu boierii ţării, Grigore Ureche nu poate accepta scena cumplită a uciderii celor 47 de boieri, care apropie Evul Mediu românesc de dramele sângeroase ale lui Shakespeare. El coboară de la atitudinea de narator neutru, cel mai potrivit pentru o naraţiune de tip cronică, dând discursului conotaţii cu un puternic caracter literar, care trădează o notă accentuată de subiectivitate. Mercenarii angajaţi de Alexandru Lăpuşneanul să execute oribilul măcel sunt comparaţi cu „nişte lupi într-o turmă fără nici un păstor", iar sceptrul domniei stă sub o „nedumnezeire" evidentă. Din punctul de vedere al umanistului, un domnitor atât de sangvinar îşi merită un sfârşit pe măsură, prezentat de altfel în paginile următoare în linii tot atât de apăsate.

Sentimentul cronicarului, devenit narator implicat în acest fragment referitor la uciderea celor 47 de boieri de către Alexandru Lăpuşneanul, este de amărăciune în faţa unui destin istoric întemeiat pe crimă şi vărsare de sânge nevinovat. Acest lucru nu se justifică prin supoziţia că lumea este rea, că locuitorii Moldovei sunt „hicleni", ci se petrece din vina unor autocraţi care generează nenumărate nenorociri, mulţi pierind „făr' de număr, făr' de judecată, făr' de leac de vină". În Moldova, totul stă sub semnul baroc al lumii părăsite de soartă.

ISTORIE ŞI NARAŢIUNE. „Letopiseţul Ţării Moldovei" al lui Grigore Ureche reconstituie şi transferă în plan narativ evenimente importante din istoria Moldovei, unul semnificativ, plin de învăţăminte morale, fiind şi „Războiul lui Ştefan vodă, când au bătut pre Albrehtu craiul leşescu la Codrul Cozminului, leat 7005" (1497). Textul nu este numai o simplă consemnare istorică, ci exprimă şi opinii politice şi morale despre loialitate, respectarea tratatelor, trufia umană, mai ales despre această patimă care pune în pericol marile idealuri din epocă, ale apărării creştinismului de marile ameninţări al Imperiului Otoman.

Vinovat de aceste păcate capitale este regele Albert al Poloniei, care găseşte cu cale să nu mai respecte tratatele încheiate de tatăl său Cazimir cu Moldova, să ignore „priiteşugul tătâne-său ce avea cu Ştefan vodă", căutând în schimb victorii facile, lipsite de glorie. Din aceste ori fără voie", care va dobândi cu timpul valoare gnomică, devenind şi nucleu epic al capodoperei literare „Alexandru Lăpuşneanul", de Costache Negruzzi. Alexandru-Vodă intră în ţară cu armia turcească, astfel că Ştefan Tomşa va trece, împreună „cu Moţoc vornicul şi Veveriţă postelnicul şi cu Spanciog spătar" în Ţara Leşească, unde se aşază la Liov, după o domnie de numai cinci săptămâni.

Un capitol culminant al acestei domnii este „Cându au omorât Alixandru vodă 47 de boieri". După ce Alexandru-Vodă scapă de duşmanii declaraţi, care pribegesc peste hotare, el îi aduce în Moldova pe Ruxanda şi pe fiii săi din Ţara Muntenească şi încearcă „să să curăţască şi de vrăjmaşii săi cei din casă", de boierii bănuiţi că uneltiseră împotriva lui în prima domnie. Alexandru-Vodă se sprijină pe lefegii, mercenari plătiţi pentru a îndeplini fără scrupule voinţa stăpânului: „slujitorii, după învăţătură ce au avut, închis-au poarta şi ca nişte lupi într-o turmă făr' de nici un păstor, au întrat într-înşii, de-i snopiia şi-i junghiia, nu numai boierii, ce şi slujitorii.". Moartea boierilor este crudă: „Nici alegea pre cei vinovaţi, ci unul ca altul îi punea suptu sabie, cădea mulţime, dipre zăbréle săriia afară, deşi frângiia picioarile.". Atunci au pierit 47 de boieri, lucru ilustrat şi în nuvela istorică „**Alexandru Lăpuşneanul**", de Costache Negruzzi.

Fraza cronicarului, abundentă în multe gerunzii şi forme lexicale arhaice, cu argumentări nuanţate şi insistente, în stilul încărcat al epocii, dar şi cu formulări memorabile, se constituie într-un discurs narativ incitant, convingător, care conturează în mod veridic tabloul unei epoci istorice zbuciumate, marcată de instabilitate, într-o ţară „neaşezată", care nu-şi mai găseşte unitatea şi echilibrul din epoca de glorie a lui Ştefan cel Mare.

ATITUDINEA NARATORULUI. Scriitor umanist, adept al unei domnii luminate, aflată în armonie cu boierii ţării, Grigore Ureche nu poate accepta scena cumplită a uciderii celor 47 de boieri, care apropie Evul Mediu românesc de dramele sângeroase ale lui Shakespeare. El coboară de la atitudinea de narator neutru, cel mai potrivit pentru o naraţiune de tip cronică, dând discursului conotaţii cu un puternic caracter literar, care trădează o notă accentuată de subiectivitate. Mercenarii angajaţi de Alexandru Lăpuşneanul să execute oribilul măcel sunt comparaţi cu „nişte lupi într-o turmă fără nici un păstor", iar sceptrul domniei stă sub o „nedumnezeire" evidentă. Din punctul de vedere al umanistului, un domnitor atât de sangvinar îşi merită un sfârşit pe măsură, prezentat de altfel în paginile următoare în linii tot atât de apăsate.

Sentimentul cronicarului, devenit narator implicat în acest fragment referitor la uciderea celor 47 de boieri de către Alexandru Lăpuşneanul, este de amărăciune în faţa unui destin istoric întemeiat pe crimă şi vărsare de sânge nevinovat. Acest lucru nu se justifică prin supoziţia că lumea este rea, că locuitorii Moldovei sunt „hicleni", ci se petrece din vina unor autocraţi care generează nenumărate nenorociri, mulţi pierind „făr' de număr, făr' de judecată, făr' de leac de vină". În Moldova, totul stă sub semnul baroc al lumii părăsite de soartă.

ISTORIE ŞI NARAŢIUNE. „Letopiseţul Ţării Moldovei" al lui Grigore Ureche reconstituie şi transferă în plan narativ evenimente importante din istoria Moldovei, unul semnificativ, plin de învăţăminte morale, fiind şi „Războiul lui Ştefan vodă, când au bătut pre Albrehtu craiul leşescu la Codrul Cozminului, leat 7005" (1497). Textul nu este numai o simplă consemnare istorică, ci exprimă şi opinii politice şi morale despre loialitate, respectarea tratatelor, trufia umană, mai ales despre această patimă care pune în pericol marile idealuri din epocă, ale apărării creştinismului de marile ameninţări al Imperiului Otoman.

Vinovat de aceste păcate capitale este regele Albert al Poloniei, care găseşte cu cale să nu mai respecte tratatele încheiate de tatăl său Cazimir cu Moldova, să ignore „priiteşugul tătâne-său ce avea cu Ştefan vodă", căutând în schimb victorii facile, lipsite de glorie. Din aceste motive, Grigore Ureche își accentuează aici atitudinea de narator implicat în aprecierea faptelor povestite, punând într-o lumină defavorabilă toate uneltirile viclene ale lui Albert împotriva Moldovei. Craiul leşesc, în loc să pregătească oaste împotriva turcilor, a „păgânilor, carii în toate părțile fulgera și tuna cu trăsnetul armelor sale, vărsând sângile creștinilor", a gândit „să-și arate vitejiia asupra Moldovei", punând la cale un plan diabolic, prin care-i cere învoire lui Ștefan să treacă prin Moldova pentru a elibera, chipurile, Cetatea Albă și Chilia, cetăți luate în stăpânire de turci.

Odată intrat în Moldova cu 80 000 de ostaşi, craiul schimbă însă planul anunțat, închide la Liov solii de întâmpinare ai lui Ștefan și se abate asupra cetății Sucevei, pe care o asediază timp de trei săptămâni fără sorți de izbândă. Mai mult, polonezii suferă toate primejdiile unei campanii prelungite peste măsură într-o țară străină, într-un mediu ostil, atacuri neașteptate ale populației băștinașe, lipsă de hrană, semne rău prevestitoare. Deși în această fază narativă se obiectivează în bună măsură, Grigore Ureche insistă, creând delicii de lectură, asupra semnelor rele care amplifică degringolada oștirii polone: înecarea unui pohodnic „într-un pârău de nemica", la ieșirea din Liov, împrăștierea boilor care cărau praful de pușcă, un preot care scapă cuminecătura pe jos, prevestirea sumbră a unui țăran polonez: „Duceți-vă spre perirea voastră, că nu veți mai veni". Confruntat cu o posibilă revoltă a ostașilor, dar și în fața ajutorului primit de Ștefan de la voievodul Birtoc al Transilvaniei și de la Radu-Vodă al Țării Românești, Albert acceptă tratative de pace, mediate chiar de Birtoc, pe care Ștefan îl răsplătește „cu mari daruri".

Regele Poloniei nu respectă însă înțelegerea de a se întoarce pe unde a venit, „să nu mai strice țara pre alt loc", ci o ia „pre unde era țara întreagă, spre Codrul Cozminului", încercând să compenseze umilința proprie și a luptătorilor săi prin jaf și pradă de război dintr-o parte bogată a Moldovei. Așa începe una dintre cele mai însemnate bătălii câștigate cu mare faimă de Ștefan cel Mare. După cum spune cronicarul, Ștefan se „înfierbântează" de noua încălcare a înțelegerii cu craiul polon, adăugată celor de mai înainte, și, „ațâțat" de „ajutoriul ce-i venise di pretitindirilea", pune „să săciuiască" pădurea din Codrul Cozminului, „să o înțineaze, ca să o poată porni asupra oștii, dacă vor întra în pădure", pregătind una dintre cele mai iscusite ambuscade din istoria militară, comparabilă, în plan literar, cu aceea din „Macbeth", de Shakespeare, în care o întreagă pădure tăiată este pusă în mișcare pentru a împlini blestemul pe care se întemeiază intriga fabulei.

Armata polonă este ajunsă din urmă de Ștefan „joi, octomvrie în 26 de zile, luundu ajutoriu pre Dumnezeu și cu ruga Preacistii și a sfântului marelui mucenic Dimitrie". Aici au pierit mulți polonezi, prinși în mreajă de copacii prăbușiți ai pădurii, Grigore Ureche realizând o secvență narativă așezată sub semnul verbelor de mișcare, caracteristice în construcția tablourilor de bătălie: „Așa pierzându puşcile, lăsându steagurile care toate le-au adunatu Ștefan vodă și ei cine cum au putut, în toate părțile s-au rășchiratu prin păduri, de au scăpat puțini afară. Și însuși craiul cu puțini rămăsese, strângându-să s-au adunatu într-un ocol la sat la Cozminu.".

În ultima parte a fragmentului autorul redevine instanța narativă neutră, prin care se comunică o pedeapsă divină, prilej de învățătură pentru cei ce își încalcă înțelegerile și jurămintele: „Dumnezeu cel direptul, cela ce ceartă nedireptatea și înalță direptatea, cu câtă certare pedepsește pre ceia ce calcă jurământul. Că acesta Olbrihtu nu spre păgâni, ci spre creștini vrea să facă războiul, nu dă ajutorul celuia ce nu avea odihnă de turci.". El intrase în „zavistie" cu creștinii, sub pretextul că va cuceri Chilia și Cetatea Albă, dar nu duce lupta dreaptă împotriva păgânilor, ci tot cu aliații și cu cei de credință creștină. Pentru acest lucru, pronia divină îl pedepsește nu numai pe câmpul de luptă, unde „de-abiia au scăpat însuși craiul cu puțină oaste a sa", ci și acasă: „Apoi nici ai săi nu-l băga în samă, ci era în zavistiia celor de casă și de batjocura tuturora și în toate chipurile îl huliia, așa și cinstea din zi în zi micșorându-să, de inimă rea, puțin de n-au murit.".

Fragmentul din cronică pune în antiteză, după o strategie narativă și poetică tipică scrierilor cu caracter istoric, două **personaje opuse**, caracterizate prin trăsături și fapte definitorii.

Craiul Albert are toate caracteristicile cotropitorului din veac, care și-a exercitat dorința de cucerire asupra pământului românesc: infatuarea fără limite, care îl conduce la încălcarea tuturor tratatelor statornicite între țări (aici și între conducători legați prin „prieteșug"); încrederea oarbă în puterile proprii, în victorii facile, fără a lua în seamă capacitatea de ripostă a adversarului; evaluarea eronată a situației militare, „știindu că de multe ori să ajutoriia Moldova de la craii leșăști"; nerespectarea credinței creștine și trădarea imperativului de unitate a creștinătății în fața amenințării musulmane; degradarea rangului său până la dorința josnică de jaf la drumul mare, pentru a compensa umilința înfrângerilor militare.

Ștefan, dimpotrivă, este reprezentantul unui popor demn, pentru care înțelegerile și tratatele sunt lucruri sfinte. De aceea, cade la început în capcana întinsă de regele Poloniei, permițându-i să intre pe teritoriul Moldovei. Se repliază însă repede, „se ridică", precum spune cronicarul, și, strateg militar iscusit, alcătuiește planul uneia dintre cele mai ingenioase bătălii, intrată în legendă și devenită motiv literar pentru mai târziu. Prin aceasta pedepsește încălcarea repetată a unei înțelegeri, nu fără ezitare, având în vedere relațiile anterioare de prietenie cu leșii, totuși cu gândul că va fi timp pentru a îndrepta această „strâmbătate" a unui război nedorit, impus de comportarea nedemnă a adversarului său. Pe Ștefan îl stăpânește însă grija pentru poporul său, pentru „cei flămânzi și slăbiți", pe care nu-i lasă pradă dușmanului. Din aceste motive, fapta craiului Albert nu rămâne fără urmări, Ștefan-Vodă pedepsind orice încercare vrăjmașă de jefuire a țării.

Un alt capitol este „Războiul de la Râmnic, când s-au bătut Ștefan vodă cu Țăpăluși vodă, vă leatul 6989 <1481> iulie 8". Lupta s-a dus la Râmnic între Ștefan-Vodă și Țăpăluși, iar domnul moldovean a câștigat bătălia „cu ajutoriul sfântului și a marelui mucenic al lui Hristos Procopie", prin voia Domnului, adversarului fiindu-i retezat capul. Din tabăra moldoveană piere Șandrea hatmanul, care este îngropat la Dolhești, în apropierea mormântului tatălui său. În locul lui Țăpăluși este pus domnitor Vlad-Vodă Călugărul, care va da ajutor mai târziu turcilor, le va da cetățile și îi va lăsa să prade țara. Semnele cerești sunt multe, fapt ce înseamnă că victoria lui Ștefan stă sub **binecuvântarea divină**: „Zic să să' fie arătat lui Ștefan vodă sfântul mucenicu Procopie, umblându deasupra războiului călare și într-armatu ca un viteazu, fiindu într-ajutoriu lui Ștefan vodă și dându vâlhvă oștii lui.". Despre Țăpăluși-Vodă se spune că el a fost lăsat de domnitor în locul lui Radu-Vodă, „ațâțătoriul cel mare asupra creștinilor", ajutat fiind și de brașoveni. Politica este ciudată: „după poticală dintăi și după pierzarea oștii dintăi, cela ce nu avea voinici de oaste, ci strângea păstorii din munți și argații, de-i într-arma, acmu iară să rădica deasupra băruitorilor dintăi, daca au pierdut țara, acmu domni altora le da și țara lățiia."

Ștefan-Vodă se află însă, după victoria de la Podul Înalt din 1475 împotriva turcilor, în epoca lui eroică, de înstăpânire a Moldovei între cele mai largi hotare, căci „vă leato 6990 <1482> martie 10", ia cetatea Crăciuna și tot ținutul Putnei, lipit acum de Moldova, punându-i acolo drept pârcălăbi pe Vâlcea și pe Ivan, „vă leato 6991 <1483>", el începe zidirea cetății Smeredova, de la târgul Romanului, iar în 6992 <1484>, pradă și arde Țara Muntenească.

Multe dintre evenimentele narate aparțin sferei fabulosului: „Zic să fie arătat lui Ștefan vodă sfântul mucenicu Procopie, umblându deasupra războiului călare și într-armatu ca un viteazu, fiind întru ajutoriu lui Ștefan vodă și dându vâlhvă oștii lui", pentru a determina construcția unei biserici la Suceava, închinată sfântului care i se arătase în somn. Lui Alexandru Lăpușneanul i se arată în vis Sfântul Pângărățiul, pentru a determina construcția unei mănăstiri; stereotipia narațiunii se traduce prin titlurile capitolelor: „Când au luat Baiazid împăratul turcesc Chilia și Cetatea Albă", „Când s-au întors craiul înapoi", „Cându au prădat Malcociu Țara Leșască...". Un episod lămurește zidirea unei biserici închinate Sfântului Nicolae în mijlocul târgului Iașilor, a cărei vechime este dată de „vă leatul" de deasupra ușii. Moartea celor 47 de boieri, uciși de Alexandru Lăpușneanul, are valoare de axiomă: „Pre Moldova ieste acest obiceiu de pier făr' de număr, făr' de judecată, făr' de leac de vină, însăș păraște, însăși umple legea și de acesta noroc Moldova nu scapă, că mai mulți suntu de le ieste drag a vărsa sânge nevinovat.

Apoi zicu şi dau vina lăcuitorilor că suntu vicleni.". Construcţia textului are atribute baroce, aducând aminte de faptul că omul se află sub „sorţi", potrivit motivului arhicunoscut **fortuna labilis**.

Naraţiunea înregistrează, destul de des, semnele vremii, fenomene inexplicabile, comparabile în impresie cu legendele despre „stelele mişcate de vânt" de la curţile împăraţilor chinezi: „Vă leato 7025, noembrie 8, semnu mare s-au arătat pre ceru, că au strălucit dispre miazănoapte ca un chip de om", altădată apare „în văzduh stea cu coadă sau cumu-i zic unii cometha, noembrie". Iernile geroase sunt redate cu acribie, generând nucleul epic profesionist al textului: „Pre aceia vreme fost-au iarnă grea, mare şi friguroasă, de au îngheţat dobitoace şi heri prin păduri.". Toate bălţile au secat şi au apărut noiane de omăt.

Alteori, aspectul neobişnuit, atractiv al textului rezultă, ca şi în naraţiunea modernă, din consemnarea evenimentului şocant sau ieşit din comun. Împăratul tătarilor „hrăneşte 10 000 de iepe albe, numai de mulsu lapte şi ţine 20 000 de vânători, că zicu că fără de samă să aflâ pasări multe.". La Codrul Cozminului, doar craiul Albert şi câţiva poloni scapă, cu foarte mare greutate. Unele enunţuri narative încep cu „zic": „Acestu Alexandru vodă, zic că au fostu scoţându ochii oamenilor...", „Zic că au fost la liturghie arhiepiscopi şi preoţi şi diaconi 64 la jărtfelnic...", „într-acestaşi anu şi Olbrihtu, craiul leşescu, gătindu-să cu mare oaste...", „într-acelaşi an, avgust 20, pristăvitu-s-au Cneaja, decii Ştefan vodă văzându aşa...", formulări ce dau fluenţă şi coerenţă frazei, amplificându-i capacitatea de evocare a unor fapte de mult trecute.

TIMP NARATIV. Grigore Ureche alcătuieşte, la începutul cronicii, din lipsă de documente şi de amănunte semnificative, un **sinoptic al domniilor**, succedate într-un timp alert, lucru accentuat şi de prezenţa verbelor la perfectul compus, cum sunt „au stătut", „au ţinut", „au domnit", pluralul arhaic, acordat cu subiectul la singular, sugerând omnipotenţa voievodului. Valenţe ale naraţiunii se observă totuşi încă de aici, dintr-o simplă înşiruire de nume: „Pre urma lui Dragoş vodă, au stătut la domnie fiiu-său, Sas vodă şi au ţinut domniia 4 ani şi au murit. După moartea lui Sas vodă, au ţinut domniia fiiu-său, Laţco vodă 8 ani. Pre urma lui Laţco vodă au domnit Bogdan vodă 6 ani. După domniia lui Bogdan vodă au domnit Pătru vodă, ficiorul lui Muşatu, 16 ani. După dânsul au domnitu frati-său, Roman vodă, trei ani.".

Domniile par să aibă însemnătate prin durată, prin numărul lor de ani. Mulţi dintre domnitori sunt menţionaţi prin faptele bune, cum este cazul lui Alexandru-Vodă, demn de ţinut minte prin ctitorii, „2 mănăstiri mari în Moldova, Bistriţa şi Moldoviţa, în doi ani a domniei sale".

MIRON COSTIN

LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI

MIRON COSTIN (1633-1691). Continuator al cronicii lui Grigore Ureche, este un cărturar de tip renascentist, cu o însemnată cultură, cu lecturi din scrierile antice din „Iliada" lui Homer şi „Eneida" lui Vergiliu. Este în acelaşi timp un istoric lucid, cu o vastă informaţie în domeniu, frământat să nu se piardă în negura anilor faptele însemnate ale neamului, pe care încearcă să le recupereze în scrierile sale cele mai importante, „Letopiseţul Ţării Moldovei" şi „De neamul moldovenilor". Fiu al lui Ioan Costin, mare postelnic şi hatman în Moldova, devenit nobil polonez cu blazon, Miron Costin îşi petrece primii douăzeci de ani ai vieţii în Polonia, urmând colegiul de la Bar, cu trei clase de gramatică şi două de umanioare în limba latină, şi dobândind temeinice cunoştinţe istorice şi lingvistice. Revenit în ţară, Miron Costin urcă trepte însemnate pe scara socială şi politică: este sluger sub Gheorghe Ştefan în 1657, apoi paharnic, pârcălab în 1659, mare comis în 1664, mare vornic de Ţara de Sus în 1667, Apoi zicu și dau vina lăcuitorilor că suntu vicleni.". Construcția textului are atribute baroce, aducând aminte de faptul că omul se află sub „sorți", potrivit motivului arhicunoscut **fortuna labilis**.

Narațiunea înregistrează, destul de des, semnele vremii, fenomene inexplicabile, comparabile în impresie cu legendele despre „stelele mișcate de vânt" de la curțile împăraților chinezi: „Vă leato 7025, noembrie 8, semnu mare s-au arătat pre ceru, că au strălucit dispre miazănoapte ca un chip de om", altădată apare „în văzduh stea cu coadă sau cumu-i zic unii cometha, noembrie". Iernile geroase sunt redate cu acribie, generând nucleul epic profesionist al textului: „Pre aceia vreme fost-au iarnă grea, mare și friguroasă, de au înghețat dobitoace și heri prin păduri.". Toate bălțile au secat și au apărut noiane de omăt.

Alteori, aspectul neobișnuit, atractiv al textului rezultă, ca și în narațiunea modernă, din consemnarea evenimentului șocant sau ieșit din comun. Împăratul tătarilor „hrănește 10 000 de iepe albe, numai de mulsu lapte și ține 20 000 de vânători, că zicu că fără de samă să află pasări multe.". La Codrul Cozminului, doar craiul Albert și câțiva poloni scapă, cu foarte mare greutate. Unele enunțuri narative încep cu „zic": „Acestu Alexandru vodă, zic că au fostu scoțându ochii oamenilor...", „Zic că au fost la liturghie arhiepiscopi și preoți și diaconi 64 la jărtfelnic...", „într-acestași anu și Olbrihtu, craiul leșescu, gătindu-să cu mare oaste...", „într-același an, avgust 20, pristăvitu-s-au Cneaja, decii Ștefan vodă văzându așa...", formulări ce dau fluență și coerență frazei, amplificându-i capacitatea de evocare a unor fapte de mult trecute.

TIMP NARATIV. Grigore Ureche alcătuiește, la începutul cronicii, din lipsă de documente și de amănunte semnificative, un **sinoptic al domniilor**, succedate într-un timp alert, lucru accentuat și de prezența verbelor la perfectul compus, cum sunt „au stătut", „au ținut", „au domnit", pluralul arhaic, acordat cu subiectul la singular, sugerând omnipotența voievodului. Valențe ale narațiunii se observă totuși încă de aici, dintr-o simplă înșiruire de nume: „Pre urma lui Dragoș vodă, au stătut la domnie fiiu-său, Sas vodă și au ținut domniia 4 ani și au murit. După moartea lui Sas vodă, au ținut domniia fiiu-său, Lațco vodă 8 ani. Pre urma lui Lațco vodă au domnit Bogdan vodă 6 ani. După domniia lui Bogdan vodă au domnit Pătru vodă, ficiorul lui Mușatu, 16 ani. După dânsul au domnitu frati-său, Roman vodă, trei ani.".

Domniile par să aibă însemnătate prin durată, prin numărul lor de ani. Mulți dintre domnitori sunt menționați prin faptele bune, cum este cazul lui Alexandru-Vodă, demn de ținut minte prin ctitorii, „2 mănăstiri mari în Moldova, Bistrița și Moldovița, în doi ani a domniei sale".

MIRON COSTIN

LETOPISEȚUL ȚĂRII MOLDOVEI

MIRON COSTIN (1633-1691). Continuator al cronicii lui Grigore Ureche, este un cărturar de tip renascentist, cu o însemnată cultură, cu lecturi din scrierile antice din „Iliada" lui Homer și „Eneida" lui Vergiliu. Este în același timp un istoric lucid, cu o vastă informație în domeniu, frământat să nu se piardă în negura anilor faptele însemnate ale neamului, pe care încearcă să le recupereze în scrierile sale cele mai importante, „Letopisețul Țării Moldovei" și „De neamul moldovenilor". Fiu al lui Ioan Costin, mare postelnic și hatman în Moldova, devenit nobil polonez cu blazon, Miron Costin își petrece primii douăzeci de ani ai vieții în Polonia, urmând colegiul de la Bar, cu trei clase de gramatică și două de umanioare în limba latină, și dobândind temeinice cunoștințe istorice și lingvistice. Revenit în țară, Miron Costin urcă trepte însemnate pe scara socială și politică: este sluger sub Gheorghe Ștefan în 1657, apoi paharnic, pârcălab în 1659, mare comis în 1664, mare vornic de Țara de Sus în 1667, sub Iliaş Alexandru, şi mare vornic în Ţara de Jos, în 1669, sub Gheorghe Duca.

În timpul domniei lui Constantin Cantemir, tatăl marelui cărturar Dimitrie Cantemir, Miron Costin este staroste de Putna, în această dregătorie stârpind toţi tâlharii din ţinutul respectiv. În 1691, Miron Costin este executat din porunca lui Constantin Cantemir, fiind bănuit pe nedrept de complot împotriva domniei, împreună cu fratele său Velicico. După execuţia lui Velicico, un vătaf de aprozi este trimis la Barboşi, unde Miron Costin tocmai îşi înmormântase soţia. A fost decapitat în apropiere de Roman, în decembrie 1681, la 58 de ani, nereuşind să-l înduplece pe călău să-i permită să se dezvinovăţească în faţa domnitorului.

Poemul filozofic „Viaţa lumii” a fost scris între 1671 şi 1673, având o temă cunoscută încă din Antichitate, **„deşertăciunea deşertăciunilor şi toate sunt deşarte”** sau **fortuna labilis** (soarta schimbătoare), foarte răspândită în literatura Evului Mediu.

„Letopiseţul Ţării Moldovei de la Aaron-vodă încoace, de unde este părăsit de Ureache vornicul din Ţara de Gios” (1675) este principala operă a lui Miron Costin, care îi conferă un loc incontestabil în istoria literaturii române. Dorinţa cronicarului ar fi fost, cum spune în „Predoslovie”, să-şi înceapă scrierea de la „descălecatul cel dintâi”, dar vremurile aspre („aceste cumplite vremuri”) îl împiedică să-şi împlinească intenţiile. Aici el inserează numai şase „stihuri de descălecatul ţării”: „Neamul Ţărâi Moldovei de unde trăgănează?/ Din ţările Râmului, tot omul să creadză./ Traian întâju, împăratul, supuindu pre dahii/ Dragoş apoi în moldoveni premenind pe vlahi./ Martor este Troianul, şanţul în ţara noastră/ Şi Turnul Săverinul, munténi, în ţara voastră.”. Abia mai târziu, între anii 1686-1691, Miron Costin încearcă să completeze spaţiul istoric de paisprezece secole rămas necercetat de la cel dintâi descălecat, prin scrierea lucrării „De neamul moldovenilor şi din ce ţară au ieşit strămoşii lor”, aducând în discuţie problema cea mai arzătoare, aceea a originii românilor. Ideea apariţiei unui veritabil document al românismului este impusă de lipsa informaţiilor istorice din veacurile trecute şi de infamantele „adăosături”, „basne” şi „scorneli” introduse în cronica lui Grigore Ureche de impostori de felul lui Simion Dascălul, care trebuie combătuţi cu vehemenţă şi în acelaşi timp cu argumente, pentru că „nici ieste şagă a scrie ocară veacinică unui neam. Când ocărăsc într-o zi pe cineva ieste greu a răbda; dară în veaci?”. „De neamul moldovenilor” este, în acelaşi timp, şi un răspuns la teoriile eronate despre originea românilor ale unor istorici ca Aeneas Sylvius Piccolomini sau Szamsközy Istvan.

„Letopiseţul Ţării Moldovei” acoperă şaizeci şi şase de ani din istoria Moldovei, cuprinzând evenimentele petrecute între anii 1595 şi 1661. Din aceştia, cronicarul are o experienţă directă, memorialistică, numai pentru perioada 1653 (când se întoarce în ţară din Polonia) şi 1661, pentru anii anteriori apelând la izvoare scrise, în special poloneze. În centrul cronicii sale se află domnia de nouăsprezece ani a lui Vasile Lupu, în funcţie de care se stabilesc şi celelalte două părţi ale scrierii: primii treizeci şi nouă de ani, cuprinzând o succesiune destul de accelerată de domni, şi ultimii opt ani, prezentaţi prin participarea directă la evenimente.

Dintre cronicarii moldoveni, Miron Costin este scriitorul cu gradul cel mai mare de complexitate, prin erudiţie, orizont cultural, valoarea şi amploarea documentării, tendinţa de integrare a evenimentelor din istoria Moldovei în cele ale istoriei europene, viziunea moralistă, uneori polemică şi virulentă, asupra destinului uman şi al popoarelor, nu în ultimul rând prin rafinamentul stilistic, rezultat din modul în care utilizează toate artificiile literare ale epocii.

Manualele ALL, ART 2, CORINT 3,
CORINT 3, HUMANITAS, NICULESCU

SPRE RĂDĂCINILE ISTORIEI. Miron Costin face, în „Capul al şaselea. De numerile neamului acestor ţări şi de port şi de limba graiului, de unde au luat, aşijderea şi de tunsura, carei să află şi acmu la prostime pe supt munte, lăcuitorii ce sântu şi de lege creştinească, de unde au luat", un demers susţinut de pătrundere în tainele trecutului, pentru a identifica **petele albe** de pe harta istoriei şi a descifra fenomenul originii popoarelor, în primul rând a poporului român: „Mare dovadă neamurilor, din ce rădăcină şi izvor sântŭ, numile care au şi în de la sine şi la alte ţări străine şi măcară că niciun neam nu ieste în toată lumea să aibă numai un nume, ci unile dispre capetile céle dintâi a vreunui norod stăpânitoare, alte nume sântŭ di pre locuri, de unde sântŭ începute, multe di pre cetăţi mari, multe de pre ape vestite...". După cum se observă, caracteristică stilului cronicăresc este anunţarea imediată a temei dezbătute, prin situarea substantivului definitoriu, generic, în prim-plan, nearticulat, cu multe determinări nominale, verbul fiind întâlnit, după modelul limbii latine, abia la urmă. Argumentarea continuă aluvionar, uneori într-o stare de incertitudine, pe mai multe căi, căutându-se dovezile ce demonstrează o anumită filieră etnogenetică. Există, pentru fiecare popor, câte un „izvor" din care se desprind evenimentele istorice şi toate celelalte caracteristici definitorii. Miron Costin le numeşte, sub semnul metaforei, „capetile cele dintâi ale unui norod stăpânitor". Numele unor popoare provin de la cetăţi vechi, ale altora de la ape vestite. Fiecare probă semantică sau materială constituie o dovadă importantă în istorie, uneori decisivă pentru identitatea şi existenţa unui popor.

Pe acest criteriu, cronicarul stabileşte cu eleganţă, confirmând simplitatea adevărurilor fundamentale, originea poporului român: „Aşa şi neamul acesta, de carele scriem, al ţărâlor acestora, numele vechiŭ şi mai direptŭ ieste rumân, adică râmlean, de la Roma.". Dintr-o dată se ajunge la rădăcina ancestrală a poporului român, la cetatea de pe Tibru, a lui Romulus şi Remus. Numele noului popor provine „de la discălicatul lor de Traian". Mulţi dintre autohtoni s-au retras în faţa stăpânirii nou venite, căutând refugiu în domurile silvane sau montane: „au trăitŭ în munţi, în Maramoroş şi pe Olt", dar amprenta romană nu se lasă aşteptată, pentru că toţi aceştia, „încă mai bine munténii decât moldovénii", precum şi cei din Ardeal, îşi numesc ţara lor „rumânească", dovada cea mai convingătoare a unităţii de neam şi de limbă ce se vrea demonstrată. Dintr-o dată avem imaginea unui popor mare, trăitor în regiuni geografice apropiate, asemănătoare ca relief: Ardealul, Muntenia şi Moldova.

Miron Costin infirmă astfel numele date de străini românilor – „vlah" ori „vloh", „valios, valascos, olah, voloşin" – originea poporului român venind de la Roma (sau de la „Râm", cum se spunea în limba română veche). Cronicarul are o previziune surprinzătoare, aceea că numele pe care şi străinii îl vor da românilor va lua, mai târziu, o singură formă: „rumân". Pentru prima dată se afirmă, în scrierile vechi, că **limba română** este **unitară**, aceeaşi în diferitele provincii româneşti, fapt argumentat de Miron Costin iarăşi cu mare simplitate: „Cum vedem că, măcară că ne răspundem acum moldovéni, iară nu întrebăm: «ştii moldovenéşte?», ce «ştii românéşte?», adecă râmlenéşte.". Numele cel vechi este „un teméi neclătit", care „din rădăcină nu să mută", în ciuda faptului că străinii pot să atribuie poporului român şi alte nume. Cronicarul demonstrează astfel că limba română se trage din limba latină şi că, deşi se află în continuă schimbare, nu îşi pierde această rădăcină esenţială. Miron Costin anticipează, în chip surprinzător, şi numele firesc al tuturor acestor ţări ale românilor trăitori în diverse locuri: Ţara Românească, afirmând unitatea românilor de pretutindeni, caracterul de popor puternic, adevăr știut încă din Evul Mediu, dovadă fiind și răspunsul pe care îl dau românii de oriunde în momentul în care sunt întrebați din ce nație provin: „Și așa ieste acestor țări și țărâi noastre, Moldovei și Țărâi Muntenești, numile cel direptŭ de moșie, ieste rumân, cum să răspundŭ și acum toți aceia din țările unguresti lăcuitori și munténii țara lor și scriu și răspundŭ cu graiul: Țara Românească."

„BIETUL OM SUPT VREMI". „BIRUIT-AU GÂNDUL…". Stilul sentențios al lui Miron Costin a impus, în cultura română, formulări memorabile, maximele sale exprimând adevăruri general-valabile, care se pot recunoaște în diverse împrejurări ale vieții. Prima formulă reprezintă încheierea unei lungi situații dilematice, în care cronicarul ar fi dorit să-și înceapă letopisețul de la primul descălecat: „Fost-au gândul mieu, iubite cititorule, să fac létopisețul Țării noastre Moldovei din decălecatul ei cel dintâi, carele au fostŭ de Traian-împăratul și urdzisăm și începătura létopisețului. Ce sosiră asupra noastră cumplite acestea vrémi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji și suspinuri.". Cronicarul recunoaște, în manieră barocă, soarta fragilă a omului („soartă alunecătoare", **fortuna labilis**, motiv imprimat scrierii sale „Viața lumii"), care nu-și poate controla destinul. A doua formulare, „Iară nu sunt vremile supt cârma omului, ce bietul om sub vremi…", exprimă cel mai bine acest adevăr. Cu toate acestea, spirit renascentist, Miron Costin crede în puterea gândului, a spiritului, în sensul formulat de Blaise Pascal, cel ce numește omul „trestie gânditoare", care, prin puterea imaginației, își ia revanșa asupra universului etern. De aceea, formula „Biruit-au gândul…" semnifică ridicarea omului deasupra condiției sale efemere, tentativa de a-și împlini idealurile (în cazul lui Miron Costin cronica) în ciuda vremurilor potrivnice.

„Nasc și în Moldova oameni!" poate fi însăși emblema personalității cronicarului, concluzia firească a efortului de a învinge mai întâi **timpul istoric**, prin consemnarea lui în pagini de carte, dar și **timpul uman**, prin eternizarea creatorului în edificiul propriei opere.

Manualul CORINT 2

ARTA NARAȚIUNII. În cronica sa, Miron Costin găsește prilej și pentru a descrie catastrofe naturale, evenimente ieșite din comun, fapte care l-au impresionat, trecând pe nesimțite în ipostaza de **narator-martor**, caracteristică prin excelență prozei beletristice. Invazia lăcustelor este un astfel de moment, surprinzător prin caracterul neobișnuit al împrejurării. Norul de lăcuste este o urgie îngrozitoare și devastatoare, tabloul descris de Miron Costin fiind dominat de spectrul morții și de incapacitatea oamenilor de a se împotrivi catastrofei ecologice.

Momentul invaziei lăcustelor este strict precizat, ca orice fapt memorabil, cuprinzând atât repere istorice, cât și detalii personale, ale naratorului: „Cu unŭ anŭ mainte de ce s-au rădicat Hmil, hatmanul căzăcescŭ, asupra léșilor, aproape de sécere, eram pre atuncea la școală la Barŭ, în Podoliia, pre cale fiindŭ de la sat spre oraș.". Privirii surprinse („numai ce vădzum") i se arată „unŭ nuor", care seamănă cu o negură, o furtună, identificată în cele din urmă cu un nor de lăcuste, care venea ca „o oaste stol", de o putere extraordinară. Unele zburau mai jos, „de un stat de om și mai gios zbura de la pământŭ", altele „mai sus, ca de trei sau patru sulițe", astfel că „ni s-au luat soarele de desimea muștelor". Urdia se comportă dezlănțuit, cu un urlet fără seamăn. Dimensiunile stolului sunt impresionante: „Să rădica în sus de la om o bucată mare de ceia poiadă, și așea mergea pe deasupra pământului, ca de doi coți, până în trei sulițe de sus, tot într-o desime și într-un chip.". Invazia se realizează în stoluri, iar „un stol ținea un ceas bun și, dacă trecea acéla stol, la un ceas și giumătate sosiia altul…". Stolul cade pe pământ, formând adevărate covoare vii, precum albinele: „Cădea și la popasuri, însă unde mânea, rămânea pământul negru, împuţit.". În urma acestei forţe distrugătoare nu rămâne nimic: „Nice frundze, nice pai, ori de iarbă, ori de sămănătură, nu rămânea.". **Construcţia negativă** a frazei, **enumeraţia** insistentă, **comparaţiile** cu stihii ale naturii sugerează dinamismul acţiunii şi amploarea dezastrului. Invazia lăcustelor durează mult şi se întinde peste tot: „atunci au fostu şi aicea în ţară lăcuste, şi după acela anu şi la al doilea, însă mai puţine." **Tabloul** invaziei lăcustelor este **hiperbolic**, el vizând o anumită putere a forţei biologice dezlănţuite, a naturii periculoase.

Întregul fenomen apare ca o urgie, ca o forţă dezlănţuită a naturii: un stol de lăcuste generează un eveniment care tulbură ordinea naturală a lumii, o transformă într-un haos. Alături de întunecarea luminii soarelui, se poate observa urletul produs de trecerea unui astfel de uragan natural.

Întâmplarea este încadrată mai întâi în **contextul istoric**, în viziunea unui narator obiectiv, care fixează în timp un eveniment: cu un an înainte de începerea războiului dintre cazaci şi leşi. Aceeaşi atitudine revine în final, când autorul se întoarce la **timpul istoric**, menţionând că invazia lăcustelor, în proporţii mai reduse, a continuat şi în anii următori, făcând şi o comparaţie cu vremea lui Ştefan cel Mare, când s-au mai semnalat năvăliri de lăcuste.

Tabloul terifiant al lăcustelor este descris din perspectiva naratorului care a fost martor la întregul proces. Situarea în timpul **naratorului-martor** („eram pre atuncea la şcoală la Barŭ, în Podoliia") îi permite privirea de aproape, înregistrând cele mai semnificative amănunte ale neobişnuitei întâmplări. Aici **descrierea** se îmbină cu **naraţiunea**, **imaginile vizuale** şi **auditive** abundă, figurile de stil dominante sunt **comparaţiile**, **repetiţiile**, **enumeraţiile**, creând un **ansamblu hiperbolic** al unei apocalipse de ordin ecologic. Fiind în mijlocul fenomenului, naratorul are o perspectivă spaţială care îi permite observarea în detaliu a invaziei. Aceasta îl surprinde pe câmp, între sat şi oraş, spaţiul cel mai potrivit pentru un orizont larg de observaţie. Norul de lăcuste se ridică de la miazăzi, părând o furtună în mişcare, întunecând soarele. Paralel cu **perspectiva spaţială** se dezvoltă şi cea **temporală**, trecerea timpului aducând stolurile de lăcuste în preajma naratorului, acesta fiind acum în măsură să ofere amănuntele întregului tablou. Lăcustele înaintează în stoluri repetate, la altitudini diferite şi pe tot timpul zilei, de la prânz până seara, ceea ce sugerează că, de la o vreme, naratorul părăseşte impresiile iniţiale, de mare surprindere şi de inedit, devenind un observator interesat de întregul fenomen, de modul cum s-a produs acesta şi de consecinţele sale dezastruoase asupra mediului şi a oamenilor.

Cele trei ipostaze narative contribuie la realizarea unei simetrii evidente a tabloului, diversificând în acelaşi timp detaliile semnificative, în una dintre cele mai autentice pagini literare din cronica lui Miron Costin.

Caracterul instantaneu al invaziei lăcustelor este sugerat de prezenţa **locuţiunii conjuncţionale** „numai ce", urmată de o formă veche de **perfect compus**, „vădzum", care păstrează, în forma lui sintetică, mişcarea imediată a prezentului. **Gerunziile** exprimă abrupt senzaţia de invadare a cerului: „Urlet, întunecare asupra omului sosindŭ...". La fel, prezenţa cuvântului „stoluri", repetat în paralel cu apariţia lor pe cer, sugerează o urdie fără margini, care vine să întunece pământul, să distrugă recoltele şi să pustiască ţara. Curios este, ca efect literar inedit, că surpriza iniţială se transformă, în finalul textului, într-o senzaţie de vreme uitată, de putreziciune a lumii, dată de lăcustele care putrezesc iarna în pământ.

Repetiţia creează, în textul literar, impresia de **acumulare**, atât de abundent sugerată în acest fragment. Apare mai întâi, în descrierea norului de lăcuste ce se apropie treptat, cuvântul „nuor", prin ambiguitatea sa iniţială (nor de furtună sau stol de lăcuste), apărând de mai multe ori. Pe măsură ce privitorul observă mai bine fenomenul, cuvântul

„nuor” este înlocuit cu „stol”, insistent folosit, chiar în locuţiuni repetitive, „stol după stol” şi „stol de stol”, pentru a sublinia amploarea invaziei. În paralel cu acesta, se foloseşte verbul „a zbura”, acţiunea dominantă petrecându-se în văzduh, completată cu variantele ei semantice, „se rădica” şi „cădea”, toate marcând traiectoriile vieţuitoarelor care, prin popasurile lor, pustiesc pământul. Conjuncţiile „nice”, în formă arhaică, şi „ori” au rolul de a construi o **enumeraţie extinsă** şi o **negaţie multiplă**, expresie a dezastrului final: „Nice frundze, nice pai, ori de iarbă, ori de sămănătură, nu rămânea.”

ISTORIE COMUNĂ. Cronica lui Miron Costin cuprinde şi o scurtă istorisire despre Mihai-Vodă, „acel vestit între domni, încă bine neaşedzat după moartea Mihnei-vodă”, dar care obţine o răsunătoare victorie la Călugăreni, în anul 1595. Ştirile despre invazia ţării de către turci sunt redate într-un limbaj arhaic, având putere evocatoare: „Vădzândŭ ţara cuprinsă de turci, singur au năzuitŭ la Bator domnul Ardealului, şi au trimis soli şi la împăratul nemţăscŭ, dându-i ştire că, cuprindzindŭ Sinan-paşea Ţara Muntenească, pre lesne va putea să supuie şi Ardealul”. Naraţiunea, având numai rol informativ, este concisă, schiţând în câteva rânduri situaţia politică din întreaga zonă ameninţată de invazia otomană.

Deşi este vorba de cronica Moldovei, Miron Costin este conştient că, în situaţia respectivă, Muntenia constituie o piatră de hotar în oprirea hoardelor păgâne. Cronicarul remarcă ajutorul pe care creştinii şi-l dau în momente de cumpănă: „Dat-au Bator îndată oşti într-agiutor lui Mihai-vodă, vădzândŭ că să apropie de dânsul focul. Şi durându-i inima şi pre munténi pentru moşiile sale, în puţină vréme s-au strânsŭ şi întâiŭ au împinsŭ oştile lui Sinan-paşea di pen oraşe şi apoi la Giurgiuŭ au stătut şi la războiŭ de faţă Mihai-vodă cu Sinan-paşea.”. După întâmplarea nefericită de la Călugăreni, când a căzut de pe cal în mocirla Neajlovului, Sinan-Paşa a scăpat şi de la Giurgiu în chip ruşinos, fugind peste Dunăre cu o luntre mică, fapt consemnat de cronicar cu subtil umor.

ARTA PORTRETULUI. Lui Ştefan Tomşa, Miron Costin îi alcătuieşte un portret din faptele lui înfricoşătoare, din modul în care vorbeşte, din aspectul fizic, conturat în cuvinte puţine, însă extrem de sugestive. Ştefan Tomşa este un domnitor sângeros, trăsătură care îi domină întreaga domnie: „Domniia lui Ştefan-vodă Tomşea, cum s-au început în vărseri de sânge, tot aşè au trăit.”. Anecdoticul îngroaşă această latură negativă a unui caracter sangvinar: „Avè un ţigan calo, ce să dzicé pierdzătoriŭ de oameni, ţigan gros şi mare la trup.”. Replica acestui ţigan este comică şi terifiantă în acelaşi timp: „«S-au îngrăşatŭ, doamne, berbecii, buni sintŭ de giunghiat». Ştefan vodă râdé la ceste cuvinte şi dăruia bani ţiganului.”.

În această secvenţă autorul părăseşte atitudinea obiectivă a cronicarului: el intervine moralizator în text, condamnând întreaga categorie a tiranilor, a căror domnie se bazează pe frică: „Ce cum a tuturor tiranilor, adecă vărsătorilor de sânge, la toate ţărâle în lume urâtă este stăpâniia, aşea şi a lui Tomşea-vodă. [...] Şi hiecându unde este frica, nu încape dragoste. [...] Fericiţi sintŭ acéia domni cărora ţărâle slujescŭ din dragoste, nu din frică, că frica face urâciune, şi urâciunea, câtu de târdzâu, tot izbucneşte.”. Ştefan Tomşa este un om de o cruzime nestăpânită, omorându-i pe toţi boierii care complotaseră împotriva lui, în timp ce-i mustra cu vorbe care se voiau comice: „Să nu te ierte Dumnedzău, cu cel cap mare al tău.”. Portretul se încheie printr-o **enumeraţie** de trăsături morale zugrăvite în linii groase: Ştefan Tomşa este „mare vărsătoriu de sânge, gros la hiré şi prostatec, câtu îi părea că ieste aşea bine...”.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

DESCRIERE. Modalitate de expunere a aspectelor caracteristice ale lumii, fiinţelor, lucrurilor, întâmplărilor, de inventariere a faptelor, care ia în considerare obiectele din jur, peisajele, modelele de comportament. Descrierea se raportează la **elemente spaţiale**, văzute static sau puse în relaţie şi cu o **perspectivă temporală**. În cadrul descris se poate identifica **perspectiva descriptivă**, care poate fi **apropiată** sau **îndepărtată**, în funcţie de tehnica descriptivă aplicată, **în detaliu** sau **de cuprindere panoramică**. Descrierile literare au o **funcţie poetică**, de a produce imagini şi sentimente, de a-l impresiona sau emoţiona pe receptor, şi o **funcţie narativă**, de a aşeza într-o **succesiune temporală**, potrivit momentelor percepţiei vizuale, elementele cadrului spaţial şi temporal al unei desfăşurări poetice. În descriere predomină substantivele, adjectivele şi adverbele, care prezintă obiecte, detalii ale spaţiului, însuşiri şi caracteristici.

Descrierea literară se află la baza constituirii a două tipuri de texte descriptive: **tabloul** şi **portretul**.

PORTRET. Termen transferat tot din pictură, constând în relevarea trăsăturilor specifice ale unei persoane sau ale unui personaj literar. Portretul, aşa cum apare în diverse opere literare, este **fizic**, **moral** sau **mixt** (fizic şi moral). El poate fi **static**, personajul fiind descris în nemişcare, sau **dinamic**, surprins în diferite împrejurări ale vieţii. Procedeele de structurare a portretului se referă la **precizarea** (desemnarea) **personajului** prin nume sau apelativ, la **calificarea trăsăturilor fizice** (fizionomie, statură, frumuseţe, urâţenie etc.) şi **morale** (rezultate din atitudini, fapte, gânduri, gesturi, privire, mimică etc.), la **starea socială** (relevată prin contextul social-istoric, mediul de viaţă, relaţiile cu celelalte personaje, port, limbaj etc.) şi la modalităţile de prezentare (de caracterizare), directe (prin descrierea şi aprecierile naratorului sau ale altor personaje) şi indirecte, îndeosebi cele morale, menţionate mai sus. Prin caracteristicile portretului prezentate mai sus, facem, de fapt, trimitere directă la **mijloacele de caracterizare a personajului literar.**

Portrete literare complexe sunt întâlnite în cronica lui Grigore Ureche, în „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", de Nicolae Bălcescu (în Cartea a III-a, când se prezintă înfruntarea cu călăul), în nuvela „Popa Tanda", de Ioan Slavici, în romanul „Baltagul", de Mihail Sadoveanu. Un portret fizic şi moral concentrat se află în versurile din balada populară „Toma Alimoş": *„Pe câmpia verde,-ntinsă/ Şi de cetine coprinsă,/ Şade Toma Alimoş,/ Haiduc din Ţara-de Jos,/ Nalt la stat,/ Mare la sfat/ Şi viteaz cum n-a mai stat."*, detaliat apoi, în mod indirect, prin întâmplările din baladă.

TABLOUL. Denumit cu un termen preluat din pictură, tabloul este o structură descriptivă, în versuri sau în proză, care înfăţişează un aspect din natură sau din spaţii interioare, de regulă printr-o privire de ansamblu. Într-un tablou se identifică **repere spaţiale şi temporale**, care dau tema tabloului, **perspectiva descriptivă**, care poate fi de aproape către departe sau invers, de la dreapta la stânga, de sus în jos etc., **tehnica descriptivă**, de ansamblu sau detaliată. În tabloul literar predomină **figurile de stil**, care creează **imagini artistice**. Tablouri literare remarcabile se întâlnesc, de pildă, în poeziile „Iarna", de Vasile Alecsandri, „Călin (file din poveste)", „Crăiasa din poveşti", „Fiind băiet păduri cutreieram", de Mihai Eminescu, în descrierea Ardealului a lui Nicolae Bălcescu, în scrieri ale lui Mihail Sadoveanu. Un tablou interior este cel al casei părinteşti din „Amintiri din copilărie".

ION NECULCE

ION NECULCE (1672-1745). Este, cronologic vorbind, al treilea mare cronicar moldovean, după Grigore Ureche şi Miron Costin, continuator al cronicilor acestora, prin care se reconstituie istoria Moldovei „de la al doilea descălecat", de la întemeierea din 1359, până la evenimente apropiate de contemporaneitatea autorilor. Astfel, Grigore Ureche scrie „Letopiseţul Ţării Moldovei" de la 1359 până la 1594, Miron Costin continuă

„Letopisețul Țării Moldovei de la Aron-Vodă încoace", de la 1595 până la 1661, iar Ion Neculce cuprinde perioada de la 1661 până la 1743, în cea mai importantă operă cărturărească a sa, „Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat".

Înfățișând o perioadă istorică la care, în bună parte, este contemporan, Ion Neculce nu scrie după izvoare decât pentru primii cinci ani, de la Dabija-Vodă până la Duca-Vodă, pentru următorii, până la 1643, „ce au scris singur, dintru a sa știință, cât s-au întâmplat de au fost în viiața sa". Tonul pe care îl adoptă este al **naratorului impersonal**, obiectiv (vorbind despre el însuși la persoana a treia), care scrie nu din interese proprii sau la poruncă domnească, ci pentru a duce mai departe povara colectivă a înaintașilor de recuperare a timpului istoric: „Iară de la Dabija-Vodă înainte îndemnatu-s-au și Ion Neculce, biv-vel-vornic în Țara de Sus, a scrie întru pomenirea domnilor". Cu toată această declarație inițială, în genere respectată, de-a lungul scrierii învinge impresia directă, de **participant** sau de **martor** apropiat al evenimentelor, care conferă cronicii lui Neculce calități literare remarcabile, de povestitor autentic, cel mai important de până la Ion Creangă.

În cronica propriu-zisă, structurată în douăzeci și cinci de capitole, câte unul pentru fiecare domnie din perioada respectivă, Neculce prezintă uneltirile grupurilor de boieri la Poartă, luptele interminabile pentru domnie, fiscalitatea timpului, alianțele pentru apărarea creștinătății, evenimentele mai deosebite din viața țării, întâmplările mai neobișnuite. Cronicarul folosește deopotrivă **anecdota**, **portretul** pitoresc, **amănuntul** colorat. Personajul cel mai important al cronicii sale este Dimitrie Cantemir, căruia îi conferă o tipologie modernă, de personalitate impunătoare a timpului său. Pentru Neculce, Cantemir este un om doritor nu atât de avere, cât de faimă, atât cărturărească, de om învățat, cât și militară, de luptător pentru eliberarea românilor de sub dominația Imperiului Otoman, căruia îi prevede de altfel decăderea inevitabilă, în lucrarea sa „Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae". Acțiunile lui Dimitrie Cantemir sunt prețuite la valoarea lor adevărată: „... și văzdând că atunce trage toată creștinătatea bucuria și nădejdea creștinilor, adeca moscalilor, au început și el a să ajunge cu creștinii și a-i înștiința la Poartă. Și așe cu meșteșug au scris la Poartă, ca să-i dea voie să facă a să agiunge cu moscalii și ce-ar vide și ce-ar înțelege, de toate să facă știre Porții. Deci vezierul, gândind că va hi drept Porții datu-i-au și ace voie.".

Neculce se dovedește însă și un om cu un temperament vulcanic, devenind de multe ori **narator subiectiv**, înclinat spre pamflet: se aprinde repede în comentarea unei nedreptăți sau a unui eveniment istoric potrivnic intereselor țării. Un ton tragic, aproape elegiac, îl are povestirea uciderii lui Miron Costin, căruia vătaful de aprozi Macrei nu-i dă voie să ajungă la Iași pentru a se dezvinovăți în fața domnitorului Constantin Cantemir.

Pentru a recupera din timpul istoric fapte și întâmplări care nu se cuprindeau în perioada evocată sau nu se bazau pe documente certe, ci mai mult pe tradiția populară, Ion Neculce plasează la începutul cronicii sale „O samă de cuvinte", o culegere de 42 de legende, prima de acest fel din istoria literaturii române. Sunt, cum însuși autorul recunoaște, „istorii mai alese", fără o bază documentară certă, selectate probabil din multele care circulau oral, despre care nici Ion Neculce nu avea certitudinea veridicității lor: „Ce cine va vré să le creadă, bine va fi, iar cine nu le va crede, iarăși bine va fi, cine cum îi va fi voia, așa va face.". Primele nouă legende sunt legate de personalitatea lui Ștefan cel Mare și de întâmplări din timpul domniei acestuia, cel mai des amintite fiind legendele despre întemeierea Putnei, despre aprodul Purice sau despre Dumbrava Roșie. Un spațiu narativ important îl ocupă povestirea despre Vasile Lupu, domnitor care pune biruri pentru fumărit. O altă legendă conține istoria unui tătar care s-a sinucis când și-a dat seama că-l ucisese pe hatmanul polonez Zolkiewski. Legenda 21 conține istoria despre originea Mavrocordaţilor: aceştia se trag din slugerul Scarlat, căsătorit cu fata lui Iliaş Turcitul. Fata lor se căsătoreşte cu Alexandru Coconul, fiul lui Radu Mihnea, recăsătorindu-se apoi cu Mavrocordat.

Legendele lui Ion Neculce fac trecerea, în istoriografia românească, de la **proza expozitivă** la cea **artistică**, de la simpla consemnare a evenimentului istoric la transfigurarea lui estetică. Cronicarul are şi meritul de a diversifica tipologia narativă, legendele sale, de dimensiuni diferite – de la câteva rânduri la câteva pagini – fiind **genealogice, anecdotice, de aventuri, miraculoase.**

Viziunea lui Neculce asupra istoriei ţine de un anumit determinism, de „soarta trecătoare", de **fortuna labilis**, concepţie după care domniile sunt trecătoare, în timp ce mersul lumii este singurul fapt inexorabil, asupra căruia nu există nicio urmă de întrebare. Într-un fel, el continuă, într-un spaţiu narativ mai convingător, un anume **simţ tragic al istoriei**, preluat de la Miron Costin, potrivit căruia misterul se observă din simplitatea faptelor, niciodată din puterea lor de generalitate. Cronica lui Neculce creează aceeaşi senzaţie cu aceea dată de tablourile lui Pieter Breughel, atât de vie este imaginea oamenilor, a tuturor personajelor, desprinse parcă dintr-un cadru istoric mereu prezent, dintr-un muzeu al faptelor trecute. Pentru că Neculce are, înaintea lui Creangă, darul unic de a aduce la viaţă întâmplări şi personaje, pentru a le fixa în eternitate.

Manualul SIGMA

LETOPISEŢUL ŢĂRII MOLDOVEI DE LA DABIJA-VODĂ PÂNĂ LA A DOUA DOMNIE A LUI CONSTANTIN MAVROCORDAT

În capitolul X al cronicii sale, Ion Neculce prezintă a doua domnie a lui Dumitraşcu-Vodă Cantacuzino. Incipitul, introducerea domnitorului în spaţiul narativ se face printr-un **portret sintetic**, în câteva linii, de obicei **trăsătură fizică, trăsătură morală, poziţie socială, istorie a vieţii**, ilustrate de multe ori tocmai prin ceea ce e anormal, excentric sau caricatural. Dumitraşcu-Vodă este „un om bătrân, grec, ţarigrădean de neamul lui, de Catacozoneşti", fost mare vistiernic în Ţara Muntenească, „nestătător la voroavi, tălpiz, amăgitor, geambaş de cei de la Fener din Ţarigrad". În plus, el „era bătrân şi curvar". Doamna lui fiind la Ţarigrad, are o amantă aici, „o fată a unei rachieriţe de pe Podul Vechiu, anume Arhipoaie, care o chema Aniţa". Pe această femeie, el o ţine la vedere, „de-o săruta şi o purta cu sălbi de galbeni şi cu haine de sahmarand". Femeia este tânără şi „plină de suleiman". Mai mult, el cere jupâneselor să se plimbe cu dânsa, răsplătindu-le în mod îmbelşugat: „Şi după ce vinie de la primblări, trimite giupânesilor daruri, canaveţe, bilacoase, căce i-au făcut cinstea de-au mărsu cu dânsa în primblare.". După mazilire, o ia pe această femeie cu el, la Ţarigrad, unde o căsătoreşte cu un grec, o slugă de-a lui. Cronicarul, care se mişcă în voie prin spaţiul literar şi nu mai este de mult autorul impersonal de letopiseţ, se minunează şi condamnă această atitudine, căutând cititorul care să-l aprobe: „Căutaţi, fraţi cetitori, de videţi ce este omenia şi curvia grecească! Că el, de bătrân, dinţi în gură n-avè. Dimineaţa îi încleiè, de-i punè în gură, iar sara îi descliè cu încrop şi punè pe masă.".

Cu un astfel de domn, Ţara Moldovei devine un loc al plângerii eterne, ţara pierdută a lui Ieremia, ca în litaniile din „Psaltirea" lui Dosoftei: „Oh! oh! oh! săracă ţară a Moldovei, ce nărocire de stăpâni c-aceştia ai avut! Ce sorţi de viiaţă ţ-au cădzut! Cum au mai rămas om trăitor în tine, de mare mirare este, cu atâtea spurcăciuni de obiceiuri ce să trag până astădzi în tine, Moldovă! Şi din vreme în vreme tot s-au mai adaos spurcateli de obiceiuri, carei mai înainte s-or pomeni cineş la rândul lor.". Peste un veac, în acelaşi stil Alecu Russo va plânge soarta ţării în „Cântarea României". În textul lui Neculce predomină însă cuvinte ce aparţin registrului arhaic al limbii: „canaveţa" este o pânză groasă, „bilacoasă" este un fel de stofă scumpă, „sahmarandul" o stofă ţesută cu brocart, „siimenii" sunt un corp de ostaşi mercenari alcătuind garda curţii domneşti.

Capitolul XIX cuprinde „Domnia lui Dumitraşco-voevodă, în anul 7219", nimeni altul decât cărturarul Dimitrie Cantemir, care vine în ţară cu gânduri mari, reînviind peste veac pilda marilor voievozi. Astfel, îndată ce soseşte în Iaşi, el va „boieri" boierimea: „Pus-au pre Nicolai Costân vel-logogăt, pre Lupul Costache vornic mari de Ţara de Gios, pre Ioan Sturdze vornic de Ţara de Sus, pre Antiohie Jora hatman, pre un grecu, anume Spraioti Dracumana, vel-postelnic, şi pe mine Ioan Niculce vel-spătar...". Boierilor le era cam frică de el, pentru că îl ştiau din tinereţe, pe când era beizadea la Antioh-Vodă, fratele său, ca fiind „mânios, zlobiv la beţie, şi-şi ieşisă numele de omu rău.". Acum el este binevoitor, are uşa deschisă pentru toţi. Noul domn, „omu învăţat", „lăcomie nu ave mare": a micşorat dările, a scos pe ţară „2 civerturi, banii steagului" şi „au mai scădzut pe ţară la un civertu, câte 3000 de galbeni", ba mai mult, a scăzut la jumătate dăjdiile mazililor (domn sau boier scos din funcţie), a scutit boierii de desetină (a zecea parte din produse).

Un alt episod al domniei acestui Dumitraşcu-Vodă ţine de venirea oştilor ruseşti în Moldova, pregătind lupta împotiva turcilor, care va avea loc la Stănileşti, pe Prut, în anul 1711: „Atunce Şeremet şi cu Dumitraşco-vodă, din Branişte, de la Ţoţora, dac-au oblicit că-i împăratul în Iaşi, au lăsat oastea şi au mărsu la împărat de s-au împreunat.". Împăratul umblă prin toate mănăstirile, iar cel mai mult îi place Golia, „dzicând că are 3 feliuri de meşterşuguri: leşesc, grecesc şi moschicesc".

Momentul acesta, cu adevărat memorabil, este trăit de cronicar ca martor ocular, fapt pe care nu-l exprimă direct, dar care se deduce din viziunea narativă. Împăratului i se pregăteşte o masă bogată, la care stau Galoftin Gavriil Ivanovici şi o serie de „ghenerari mai gios, anume Dolhoruchi cel mijlociu, Mihai Galicen cel mic, Sava Rogojenschii, menistru, Şefer, menistru, adecă visternic, Rentu, ghenarar, Vejbah, Toma spatar, că atunce fugise din Ţara Muntenească, şi feciorul lui Şeremet". Şeremet este un om al armelor, fiindcă imediat - „s-au întorsu la obuz". Boierii ţării vor închina câte un pahar de vin, servit chiar din mâna lui Petru I: „şi le-u dires împăratul cu mâna lui câte un păhar de vin". Portretul pe care, firesc, după schema cunoscută, i-l alcătuieşte Ion Neculce împăratului înfăţişează un „om mare, mai înalt decât toţi oamenii", suplu, („nu gros"), „rătund la faţă şi can smad, oacheş, şi can arunca câteodată din cap, fluturând". Cronicarul apreciază simplitatea unui personaj atât de însemnat, căci nu era „cu mărire şi falã, ca alţi monarhi", ci umbla „fiecum, prost la haine", pe jos, fără alai, însoţit numai de „doao, trei slugi, de-i era de grija trebilor". Dragostea împăratului pentru Dumitraşcu-Vodă este extrem de mare: „Iară atâta dragoste arăta împăratul cătră Dumitraşco-vodă, unde vădzusă că s-au închinat de bună voia lui, că să tindè cu amândoao mânule şi cuprindè pre Dumitraşco-vodă de grumadzi şi-l săruta pe faţă, pe cap şi pe ochi, ca un părinte pre un fiiu al său.".

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual

Ex. 1/ p. 47. Citiţi capitolul al X-lea din „Letopiseţul Ţării Moldovei". Cum este construit portretul moral şi comportamental al lui Dumitraşco-vodă Cantacuzino? Identificaţi imaginile grotescului din acest portret. Este el (portretul) compatibil cu un tratat istoric? Aparţine mai degrabă istoriei sau literaturii?

Evident, cu Ion Neculce ne aflăm deja în domeniul **prozei artistice**, în care **narațiunea** plină de efecte literare se îmbină cu **portretistica** trasată în linii clare, cu o privire de aproape, esențializând în câteva trăsături caracterul personajelor. Al. Piru sublinia, de altfel, că „Neculce are, ca nimeni altul până la el, darul portretizării figurilor evocate, însușire de romancier. Personajele sale istorice sunt în marea lor majoritate eroi de roman". Dumitrașco-Vodă Cantacuzino este, fără îndoială, un **personaj istoric**, dar aici Neculce, prin discursul narativ bine controlat, face din el un **personaj memorabil**, desprins parcă din scrierile secolului următor, de pildă din romanul lui Nicolae Filimon, **„Ciocoii vechi și noi"** (1863), fiind un adevărat „luceafăr al viciilor", ridicat, ca o ironie a sorții, de prin ulițele Fanarului. Portretul, cum se arată și în comentariul de mai sus, este antologic: Dumitrașco-Vodă Cantacuzino este un om îmbătrânit, cu moravuri condamnabile: în Moldova are o țiitoare, pe care o pune să se plimbe cu jupânesele bogate, îi dăruiește blănuri și o ia cu el la Fanar, unde o căsătorește cu un grec bogat.

Ex. 3/ p. 29. Portretele lui D. Cantemir și al țarului Petru I configurează în primul rând niște personalități istorice sau niște personaje de roman? Argumentați-vă răspunsul.

Personajele sunt atât **literare**, cât și **istorice**; istorismul se relevă în faptul real (cu rol de fabulă în narațiune), în autenticitatea vizitei lui Petru cel Mare la Iași, pentru a pregăti evenimentele istorice care urmează. Discursul narativ pe care îl organizează Neculce, de astă dată și în calitate de **narator martor**, îndreaptă scriitura către literatura artistică. Un fapt istoric ar fi fost consemnat succint, fără detalii, subliniindu-se importanța vizitei țarului la Iași și înțelegerile încheiate. În plan literar însă, respectiva secvență dobândește **spațialitate**, **detalii**, o anume **succesiune temporală** a momentelor narative, sunt introduse **personajele**, se focalizează anumite chipuri, în primul rând al împăratului Petru cel Mare, sunt surprinse obiceiuri protocolare, atitudini ale actanților, sentimente, privirea admirativă a naratorului. Ca o **viziune de ansamblu**, se creează **atmosfera de epocă**, specifică unui gen literar apărut mai târziu, romanul.

Ex. 6/ p. 47. Cum vă explicați faptul că împărăteasa, doamna și jupânesele „șede la masă în casa cea mică de să cinsté"? Ce mentalitate s-ar putea identifica în această scenă?

Mai întâi, funcționează aici mentalitatea medievală, după care cavalerii stau departe de doamne, acestea fiind închise într-un castel sau, în cazul nostru, la moldoveni, „în casa cea mică". Un alt motiv pentru care se procedează astfel este comportamentul soldaților când benchetuiesc, aceștia putând să-și piardă stăpânirea de sine și să aibă o comportare necuviincioasă. Oricum, în lumea medievală s-au pierdut obiceiurile Antichității romane, când femeile și bărbații stăteau împreună la ospețele împăraților.

O SAMĂ DE CUVINTE CE SUNT AUZITE DIN OM ÎN OM, DIN OAMENI VECHI ŞI BĂTRÂNI, ŞI ÎN LETOPISEŢ NU SUNT SCRISE...

LEGENDA III

Legenda a III-a explică un **ritual iniţiatic**, acela al găsirii locului unei ctitorii, construcţia mănăstirii Putna, în anul 1466, un locaş de cult devenit extrem de drag lui Ştefan cel Mare. Naraţiunea începe direct, având un **incipit** scurt, într-un limbaj simplu, urmând procedurile ritualice ale oricărei întemeieri: „Ştefan-vodă cel Bun, când s-au apucat să facă mănăstirea Putna, au tras cu arcul Ştefan-vodă dintr-un vârvu de munte.". Mănăstirea urmează să se ridice „unde au agiunsu săgeata", pentru a face în acel loc altarul („prestolu în oltariu").

Ritualul nu constă însă într-o singură alegere, ci urmează alte trei, pentru că mai sunt puşi să tragă cu arcul „trii boiernaşi": „unde au cădzut săgeata vătavului de copii au făcut poarta, iar unde au cădzut săgeata unui copil din casă au făcut clopotniţa". Odată cu al treilea arcaş se introduce **motivul sacrificiului**, al jertfei pentru durabilitatea creaţiei, căci Ştefan-Vodă, văzut în legendă ca un **autocrat orgolios** (deşi Neculce nu acceptă această ipostază, „numai oamenii aşe povestesc"), nu suportă să fie întrecut într-o competiţie cu aspect militar de un adversar: „Iar un copil din casă dzicu să fie întrecut pe Ştefan-vodă şi să-i fie cădzut săgeata într-un deluşel ce să cheamă Sion, ce este lângă mănăstire.". În locul respectiv se află un stâlp de piatră, pentru că acolo îndrăzneţul fusese pedepsit prin tăierea capului. În felul acesta, numai din câteva amănunte narative, se adună motivele principale ale unei întemeieri, cunoscute şi din „Monastirea Argeşului": **simbolistica locului** benefic construcţiei, având o potenţialitate magică, **jertfa ritualică, orgoliul feudal** al beneficiarului ctitoriei.

O biserică de lemn se aflase în apropierea deluşorului, dar aceasta dispăruse, fiind făcută dintr-un material perisabil. Mănăstirea construită este frumos zugrăvită, şi pe dinăuntru şi pe dinafară, poleită cu aur şi acoperită cu plumb, metal rezistent la trecerea vremii. Tot aici se găsesc „sfeşnicele cele mari şi cele mici şi policandru şi hora tot prisne de argint". Belşugul materialelor stă dovadă pentru epoca de mărire a Moldovei în timpul lui Ştefan cel Mare, pentru aura de mic Olimp, deasupra căruia, ca un zeu suprem, veghează domnitorul.

Însă legenda povesteşte şi degradarea puterii voievodului, cu trecerea timpului, surprins în acest moment de culminaţie sacră, degradare paralelă cu decăderea măreţiei Moldovei. Arcul lui Ştefan cel Mare cade în mâna cazacilor, iar paharul de iaspis dăruit de domn mănăstirii este scos de un călugăr din locul său sacru şi spart într-un chef cu slugi boiereşti.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (SIGMA)

Ex. 1/ p. 46. De ce credeţi că Ion Neculce a simţit nevoia să plaseze în fruntea „Letopiseţului" cele 42 de legende cunoscute sub titlul de „O samă de cuvinte"? Citiţi avertismentul care le precedă şi elaboraţi-vă răspunsul.

Faptul îl explică însuşi Ion Neculce în cele câteva fraze introductive la „O samă de cuvinte", şi este comentat şi în prezentarea generală de mai sus. Mai întâi cronicarul constată că întâmplările povestite „în letopiseţu nu sunt scrise", ci provin din tradiţia populară, „sunt audzite din om în om, de oameni vechi şi bătrâni". Ion Neculce face aici un prim exerciţiu de **culegător de folclor** din literatura română, având în vedere tocmai caracteristicile creaţiei populare teoretizate mai târziu: caracterul oral, anonim, colectiv şi tradiţional al acesteia. În al doilea rând, cronicarul lasă deschisă atitudinea cititorului faţă de cele povestite, fiind o primă tentativă de a crea plăcerea lecturii, cu alte cuvinte, un **cititor abstract**, în termenii lui Umberto Eco – un cititor model, pe care autorul îl presupune, îl formează şi îl aşteaptă în opera literară. În acest scop, naraţiunea sporeşte în atractivitate, scriitorul introduce în discurs **anecdota, poanta, umorul, oralitatea,** tehnici narative mai complicate, **povestirea în povestire** (ca în legenda IV), foloseşte **eresurile şi basnele** pentru a contura personalitatea unor domnitori faimoşi. Aceste legende dau o mai mare diversitate tipologiei domnitorilor sau personalităţilor culturale şi politice evocate şi conturează o mai complexă **imagine a lumii** medievale româneşti.

Ex. 2/ p. 46. Legendele I-IX îl au ca protagonist pe Ştefan cel Mare. Citiţi legenda a III-a şi arătaţi ce dimensiuni ale personalităţii domnitorului sunt scoase în evidenţă. Comparaţi acest text cu portretul făcut lui Ştefan cel Mare de către Grigore Ureche în „Letopiseţul" său. (Vezi unitatea *Cronicile medievale şi formarea conştiinţei istorice*).

Ştefan-Vodă este un om cu o mare putere de împlinire a proiectelor, dovadă stând cele 44 de ctitorii ale sale şi, aici, construcţia mănăstirii Putna. El va stabili locul construcţiei mănăstirii, precum şi podoabele pe care aceasta le va avea. Legenda lui Ion Neculce ar sta în favoarea ideii că Ştefan vodă este un domn drept, dar şi „vărsătoriu de sânge nevinovat". Moartea lui este resimţită ca o decădere a puterii voievodale, căci, cu timpul, puterile domnitorilor scad, iar Moldova devine tot mai supusă Porţii Otomane.

În legenda III, această decădere a măreţiei voievodale este sugerată în chip simbolic. După moarte, Ştefan a lăsat mănăstirii arcul ritualic şi un pahar de iaspis, podoabe aproape magice, a căror soartă a fost decisă de jaful unor cazaci, leşi şi „moldoveni joimiri", care ameninţau că pun foc mănăstirii, dacă nu sunt lăsaţi să jefuiască turnul în care călugării păstrau comorile. Din mănăstire nu au luat decât arcul lui Ştefan cel Mare. Paharul a rezistat până la „a triia domnie a lui Mihai Racoviţă-vodă", când a fost stricat de un egumen, numit Misail Chisiliţă, care a vrut să se fălească la o petrecere cu nişte „zlotaşi", slujbaşi care încasau dările. În beţia care a urmat, au spart paharul, „au stricat un lucru scumpu domnescu şi de minune ca acela".

Ex. 3/ p. 46. Interpretaţi gestul lui Ştefan cel Mare de a cere să se taie capul unui copil de casă care îl depăşise la întrecerea cu arcul. Alegeţi dintre următoarele variante de răspuns: invidie; sancţionarea unei trufii nepermise; însemn al autorităţii domneşti, în accepţie medievală („Domnul este unsul lui Dumnezeu"), autoritate care trebuie să rămână neştirbită. Produceţi şi alte variante de răspuns.

Legenda despre întemeierea mănăstirii Putna pune în evidenţă, totuşi sub semnul incertitudinii, şi mentalitatea voievodului: acesta nu judecă valorile cu imparţialitate, ci dă un avertisment celor care au tendinţa să-l depăşească în iscusinţă şi vitejie. Desigur, fapta lui Ştefan-vodă nu se poate justifica în plan real, chiar dacă ar exista un motiv – ca el să nu-şi ştirbească reputaţia de militar desăvârşit –, fapt de altfel contrazis în legenda a V-a, când cade de pe cal şi acceptă ajutorul aprodului Purice.

Desigur, în plan ficţional se poate interpreta că gestul reprobabil ţine de o anume, chiar firească, superioritate a voievodului asupra supuşilor, putând fi comparat cu actele de pedepsire a pământenilor de către zei. Copilul de casă nu ar fi trebuit să atenteze la demnitatea voievodului, care trebuie să rămână „primus inter pares". Din acest punct de vedere, gestul său denotă o trufie, o intenție ascunsă de a-și depăși voievodul, lucru nepermis în ierarhia medievală. În această interpretare, domnitorul a sancționat într-un mod adecvat epocii această trufie nepermisă.

Cea mai adecvată interpretare în spiritul scenariului întemeierii este însă ideea **sacrificiului ritual**, pe care, ca și în legenda „Mănăstirea Argeșului", tradiția populară îl inventează pentru a da rezistență noii construcții de cult.

Dimitrie Bolintineanu prelucrează legenda în poemul „Copilul din casă" și condamnă gestul necugetat din presupusa întâmplare, arătând, prin glasul înțelept al unui bătrân, că Ștefan, în loc să cinstească iscusința, se coboară, din aura voievodală, la nivelul ultimului dintre supuși, pedepsind cu moartea un tânăr merituos, în loc să-l antreneze să devină un oștean de elită.

Ex. 4/ p. 46. Cum vă explicați precauțiile naratorului privind acest episod: „Și zic (alții – n.n.) să-i fie tăiat capul acolo. Dar întru adevăr nu să știe, numai oamenii așe povestescu."?

Cronicarul însuși se îndoiește de această invenție, **motiv literar** aproape nelipsit din ritualurile întemeierii, întreaga formulare stând sub semnul supozițiilor. Neculce, scriitor cu un dezvoltat simț narativ, nu poate să afirme cu tărie că acest episod este adevărat, putând fi o „basnă", o invenție, de aceea el pune totul sub semnul întrebării, nota de mister mărind valoarea literară a secvenței. Legendele diferă de realitate, ele pot avea un sâmbure de adevăr, dar, odată cu trecerea timpului, nimeni nu mai poate verifica posibila autenticitate a întâmplării. Totuși, scriitorul nu omite acest episod, nu vrea să-l dea uitării, incluzându-l într-un corolar al poveștilor spuse din bătrâni.

Relatarea stă așadar sub semnul noncoincidenței timpului narativ cu cel istoric. Întâmplarea relatată este prezumtivă, nu poate fi considerată reală, face parte din alt timp al povestirii, ireal, ipotetic. De aceea, modul verbal folosit este conjunctivul arhaic sau o formă de impersonal (cu sensul **se zice**), care pune faptele sub semnul incertitudinii.

Ex. 5/ p. 46. Cum se împacă gestul de autoritate surprins în acest fragment cu religiozitatea domnitorului?

Domniile luminate nu exclud posibilitatea unor astfel de gesturi. Domnitorii cei mai credincioși sunt caracterizați, uneori, prin acte de cruzime, care se înscriu într-o tradiție medievală nescrisă de conservare a puterii. Domnul este, cum spune și Grigore Ureche, un „om cu păcate", dar el trebuie privit din perspectiva rolului politic și militar major pe care l-a deținut. Pe de altă parte, sacrificiul pentru construcția unui locaș de cult se înscrie în voința divină de sacralizare a locului ales, fapt ce concordă, de astă dată pe deplin, cu religiozitatea marelui voievod.

LEGENDA V

Această legendă are la bază un exercițiu de intertextualiate *avant la lettre*. Un episod succint al cronicii lui Ureche despre lupta lui Ștefan cel Mare de la Scheia, pe Siret, cu Hroit ungurul, este dezvoltat de Ion Neculce într-o legendă care explică întemeierea cunoscutului neam al Movileștilor din Moldova. Grigore Ureche menționează numai că victoria a aparținut, după un „războiu vitejește despre amândouă părțile", domnului moldovean, „însă cu mare primejdie lui Ștefan vodă, că s-au pomenit cu calul jos, puțin de n-au încăput în mâinile vrăjmașului său. Mai apoi Hroit fiindu prins viu de Ștefan vodă, i-au tăiat capul.". În această **paranteză textuală** își construiește Ion Neculce legenda, dezvoltând într-un text istoric un **spațiu fictional** ce aparține literaturii autentice, situației grave a momentului dându-i și o tentă anecdotică.

În lupta de Șcheia, „precum dzicu unii la Cașen", Ștefan-Vodă cade de pe cal și este ajutat de aprodul Purice, care îi dă calul lui, dar, „fiind om micu", voievodul nu poate încăleca. Purice aprodul îi vine iar în ajutor: „Doamne, eu mă voi face o moviliță, și vino de te sui pe mine și încalecă.". După ce Ștefan-Vodă a încălecat pe cal, va spune: „Sărace Purece, de oi scăpa eu și tu, atuncea ți-i schimba numeli din Purece, Movilă."

Domnitorul, binecuvântat de puterea divină, reușește să scape și Purece este răsplătit pentru gestul făcut, ajungând „boiar, armaș mare". Fiind vorba de o **legendă genealogică**, Neculce arată și consecința faptei de pe câmpul de luptă, precum și învățătura implicită: „Și dintru acel Pureci aprodul s-au tras niamul Movileștilor, de au agiunsu de au fost și domni dintru acel niam. Dar și aprozii atuncea nu era din oameni proști, cum sunt acum, ce era tot ficiori de boiari. Și portul lor era îmbrăcați cu șarvanale, cu cabanițe. Așea trebuia și acum să să afle slugi, să slujească stăpânului, și stăpânul să miluiască pe slugă așea.".

Dincolo de aureola eroică legendară, consacrată de istorie, aflat mereu în vârtejul luptelor („unde era nevoie însuși să vârâia", spune Grigore Ureche), Ștefan cel Mare este și un om vulnerabil, care se ajută, pentru supraviețuire, cu personaje ca aprodul Purice. La modul concret, în textul lui Neculce, Ștefan-Vodă chiar este „căzut jos" de pe cal, venindu-i însă în ajutor, din credință și solidaritate ostășească, slujitorul devotat, prin care se ridică „deasupra biruitorilor" temporari.

LEGENDA VII

Aceasta este o **legendă cu temă justițiară**, în spiritul celor despre Vlad Țepeș, încheiată cu un act de dreptate. Textul se bazează pe **narațiune** și pe **vorbire indirectă**, în unele momente **dialogul** personajelor dobândind accente de **vorbire directă** („l-au întrebat Ștefan-vodă; el au strigat așe tare, și pentru ce ară duminica?"). Domnul vrea „să margă la biserică întru o duminică dimineața, la liturghie; în târgu în Vasluiu", dar un glas de om se aude îndemnând boii la plug. Mirarea lui Ștefan este mare, pentru că nimeni nu ară câmpul duminica, și trimite iscoade „să-l găsască pre acel om, să-l aducă la dânsul". Este găsit „pre apa Vasluiului, cale de patru ceasuri", într-un loc numit Movila lui Purcel, căci așa îl chema pe omul fără zi de sărbătoare, **legenda** având și o justificare **toponimică**. Povestea lui Purcel este simplă: neavând plug să-și are câmpul în celelalte zile ale săptămânii, folosește, pentru a-și ara ogorul, plugul fratelui său, pe care acesta i-l împrumută numai duminica. Față de o asemenea atitudine de rapacitate, de altfel des întâlnită în eposul popular românesc, Vodă ia o decizie simplă, cu sens profund moralizator, de a-i lua plugul fratelui bogat și de a-l da fratelui sărac.

LEGENDA X

Legenda X este o **anecdotă** savuroasă, care povestește cum procedează un sol român trimis la Înalta Poartă atunci când intră în contact cu o nouă băutură, cafeaua. Logofătul Tăutu, trimis la turci de Bogdan-Vodă să închine țara, comite o serie întreagă de erori de protocol, culminând cu sorbirea cafelei ca pe oricare altă băutură: „După ce au luat Bogdan-vodă domnia, au și trimis pre Tăutul logofătul sol la turci, când au închinat țara la turci. Și așe vorbăscu oamenii, că l-au pus viziriul de au șezdut înaintea viziriului pre măcat, şi n-au fost având mestei la nădragi, că, trăgându-i cibotele, numai cu colţuni au fost încălţat. Şi dându-i cahfè, nu ştiè cum o va bè. Şi au început a închina: «Să trăiască împăratul şi viziriul!» Şi închinând, au sorbit felegeanul, ca altă băutură.".

Textul este, în esenţă, **ironic**, o răzbunare subtilă împotriva unui personaj demn de dispreţ, pentru că solia logofătului Tăutu punea ţara într-o situaţie nefavorabilă, de pierdere a independenţei faţă de turci. De aceea logofătul este un personaj ridiculizat prin amănuntele povestite: la întrevedere se observă că „n-au fost având mestei la nădragi", rămânând numai în „colţuni". De ridicolul total îl salvează întrucâtva replica şi gestul final, memorabile prin umorul lor neaşteptat.

LEGENDA XX

Legendele lui Ion Neculce sunt pline de învăţăminte despre morala epocilor trecute. **Incipitul** legendei este extrem de simplu, incluzând şi **intriga**: „Având Radul-Vodă o fată din trupul lui, să fi fugit cu o slugă, ieşind pre o fereastră din curţile domneşti din cetatea Hârlăului.". Fata se poartă numai după glasul inimii, în dispreţul oricărei norme etice, aducând curţii domneşti grave prejudicii, pe care domnitorul încearcă să le îndrepte rapid: „Şi au făcut Radu-Vodă năvod de oameni şi au găsit-o la mijlocul codrului, la o fântână ce se chema Fântâna Cerbului, lângă podul de lut.". Pedeapsa este cumplită: „Deci pre slugă l-au omorât, i-au tăiat capul, iar pre dânsa au dat-o la călugărie, de-au călugărit-o.".

Fata vinovată trebuie izolată, pentru a fi la adăpost de gura lumii şi protejată de propria-i conştiinţă tulburată. De aceea, în privinţa ei Radu-Vodă acţionează moderat, încercând să o recupereze prin călugărie. Izolarea fetei de lume ţine de o tradiţie veche, exprimată îndeosebi în basme, dar practicată şi în Evul Mediu european. De altfel, Cătălina din „Luceafărul" sau fata de împărat din „Călin (file din poveste)" sunt închise în castele romantice pentru a-şi păstra castitatea. Legendele vechi vorbesc de faptul că astfel de temniţe sau locuri închise nu sunt perfecte, deoarece fiinţele supranaturale se pot dematerializa, pătrunzând prin pereţi, sub forma fie a unei ploi de aur (Zeus), fie a unei ceţe (la celţi) sau a unui Zburător la români.

Legenda pare desprinsă din piesele lui Shakespeare, conţinând scenariul unei „Romeo şi Julieta" autohtone, tot în forme tragice, cei doi protagonişti ai acţiunii având o soartă crudă. Dincolo de schematismul acestei legende, de povestire tragică urmând linii clasice, observăm un anumit determinism al destinului eroilor romantici, supuşi unor pasiuni de neînvins prin raţiune.

Legenda are într-un fel o temă romantică, pentru că prezintă istoria a doi tineri îndrăgostiţi. Fata iese din curtea domnească pe o fereastră, fapt ce seamănă cu scena balconului din „Romeo şi Julieta". Fereastra este un motiv literar frecvent în exprimarea **mitului erotic**, devenind un cadru magic de comunicare a sentimentelor. Este totodată un **spaţiu al invaziei erotice**, al infuziei cu dragoste. Luceafărul pătrunde în camera de recluziune a Cătălinei pe fereastră, la fel Zburătorul din „Călin (file din poveste)". Fereastra figurează hotarul dintre două tărâmuri, **oglinda magică**, subţire, care separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă. În tradiţia populară, fereastra este poarta secretă pe unde pătrund duhurile rele şi de aceea la sate se atârnau de fereastră diferite obiecte, cruci sau talismane cu presupuse proprietăţi magice.

De aceea, „ieşind pre o fereastră", fata domnitorului dă libertate deplină sentimentului erotic, în exprimarea căruia nu se ţine seama de clasa socială din care face parte alesul inimii.

LEGENDA XXXVII

Textul acesteia împrumută **atmosfera narativă a poveştilor orientale**, cu destine urmărite în paralel de-a lungul întregii vieţi, cu împliniri providenţiale ale sorţii, cu mari prietenii intrate în legendă. Istoria lui Ghica-Vodă debutează aproape fabulos, cu doi călători porniţi la drum în căutarea rostului în viaţă. Protagonistul este „arbănaş", albanez de felul lui, şi merge la Ţarigrad pentru a-şi găsi „stăpân să slujască". Cu el pleacă şi un copil turc, tot sărac, din ostrovul Ciprului, şi pe drum hotărăsc să se ajute în momentul în care „vor găsi pită", adică îşi vor găsi rostul. Turcul îi spune că „De voi fi om mare, te voi face de vii fi mai mare în Chipru, giudecătoriu."

De aici destinul imprevizibil al fiecărui personaj este urmărit în **secvenţe narative separate**. Turcul va sluji din stăpân în stăpân şi va reuşi să ajungă un paşă sărac, vestitul Küprülü (Chiupruliol), dar mulţumit de slujba sa, prieten cu un „musaip împărătescu". Imperiul Otoman se afla într-o degringoladă fără precedent: răscoalele ienicerilor urmau una după alta în Ţarigrad, „de nu se mai putè aşedza Poarta". Într-o zi, Küprülü îi spune prietenului său că, de va deveni vizir, va reuşi să potolească toate aceste zurbale. Vorba aceasta despre paşa cel sărac ajunge la sultan, care îl avansează în grad: „Şi cum l-au pus viziriu, îndată au pus şi au strigat oastea, şi pre de altă parte au început a tăiè capetili celor vicleni, până i-au speriat, de au aşedzat toate zorbaleli.".

Ghica-Vodă ajunge, la rândul lui, în Ţarigrad, slujind la „capichehăile" (la ambasadele) moldoveneşti, şi vine apoi cu negustorie în Moldova, ajungând mai târziu, în vremea lui Vasile Lupu, arbănaş şi el, „capichihaie la Ţarigrad şi mare vornic aici în Moldova". În aceste împrejurări, cele două poveşti se întâlnesc din nou, Ghica-Vodă fiind recunoscut, în timpul unei vizite la Înalta Poartă, de vizir, fostul lui prieten din copilărie. El este chemat la vizirul Küprülü pentru o convorbire de taină; la început, nerecunoscându-l în marele vizir pe copilul de altădată, boierului moldovean îi este frică, dar acest sentiment îi dispare în momentul când află adevărul. Vizirul îi promite că îl va aşeza domn al Moldovei, dar trebuie să tacă „molcâm". Ghica-Vodă este un samaritean în adevăratul sens al cuvântului, pentru că îi cere vizirului să nu-l mazilească pe Gheorghe Ştefan, pe care îl slujea cu credinţă. Vizirul îi spune că îl va mai ţine un timp, apoi se va lepăda de el. Aşa se şi întâmplă: vodă Ştefan este chemat la Poartă, dar refuză să meargă şi atunci este pus domn Ghica-Vodă. Istoria celor doi are o notă de cavalerism medieval, devotamentul şi prietenia dintre ei durând întreaga viaţă. Ion Neculce creează aici, cum spune Al. Piru, „două caractere, acela al omului de cuvânt (vizirul) şi acela al demnitarului cinstit, care nu-şi trădează stăpânul (Ghica)".

STRUCTURA NARATIVĂ. Prima secvenţă se referă la întâlnirea celor doi copii, care jură că se vor ajuta unul pe altul când vor fi mari. A doua secvenţă temporală urmăreşte destinele paralele ale personajelor, proiectate într-o spaţialitate diferită, însă cu puncte de interferenţă iniţială şi finală. În acest interval, personajele se înscriu într-o evoluţie ascendentă, ajungând în poziţii sociale înalte: Küprülü vizir, iar Ghica mare vornic în Moldova. În a treia secvenţă personajele se reîntâlnesc, iar vizirul îl numeşte pe prietenul său domn al Moldovei. Naraţiunea acoperă astfel un interval de o viaţă de om.

PERSONAJELE. Deşi evoluţia cea mai spectaculoasă în viaţă o are copilul turc, **personajul central** al povestirii este boierul moldovean, asupra căruia se opreşte atenţia naratorului, legenda explicând de altfel tocmai modul în care a ajuns domn Ghica-Vodă. El este urmărit din copilărie până în perioada maturităţii, când ajunge la rangul de „vornic mare", apoi, prin reîntâlnirea fericită cu marele vizir turc, domn al Moldovei. Vizirul Küprülü, rămas în istorie pentru faptele bune făcute, este un **personaj adjuvant**, rolul său fiind acela de a sprijini, la momentul potrivit, ascensiunea personajului central.

LEGENDA XLI

Viaţa cărturarului moldovean Nicolae Milescu Spătarul este expusă într-o **legendă biografică**, XLI, penultima din „O samă de cuvinte". Ca personaj istoric, Nicolae Milescu (1637-1708) a fost contemporan cu Miron Costin şi Dosoftei. În 1659 Gheorghe Ghica îi acordă rangul de spătar, iar în 1661 se află la Înalta Poartă în calitate de chepuchehaie, trimis de Grigore Ghica. Este tăiat la nas de Ştefăniţă-Vodă, pentru vina de a fi mers, cum spune legenda, la Constantin Basarab cu viclenie. Diplomatul Foy de Neuville spune că spătarul a fost crestat la nas fiindcă ar fi dezvăluit un tratat secret al lui Grigore Ghica cu Polonia, pentru care domnitorul a fost mazilit în 1664. În acelaşi an Nicolae Milescu ia calea Apusului, fiind găzduit de Friedrich Wilhelm vreme de doi ani. În 1671 este recomandat ca bun poliglot ţarului Alexei Mihailovici de către Dosoftei al Ierusalimului. În 1673 prelucrează „Hresmologhionul", iar în 1675 primeşte gradul de polcovnic şi e trimis la Pekin. Relatarea călătoriei în China se împlineşte prin apariţia, în 1678, a cărţii „Călătoria de-a lungul Siberiei de la Tobolsk până la fortul Nercinsk. Raportul oficial al soliei (Stateinii Spisok)", fiind influenţat, dintre scriitorii occidentali, de Philippe Avril, autorul lucrării „Voyage en divers États d'Europe et d'Asie entrepris pour découvrir un nouveau chemin à la Chine" (Paris, 1692). Cartea este extrem de interesantă, prin peripeţiile numeroase şi prin modul incitant de relatare.

Pe acest fond real, „Legenda lui Nicolae Milescu Spătarul" este o scriere cu caracter evocator, care aduce în prezent fapte dintr-un trecut ce părea iremediabil pierdut. Povestirea are un incipit abrupt, ca în basmele româneşti: „Era un boier, anume Neculai Milescul Spătariul, de la Vaslui de moşia lui, prè învăţat şi cărturar, şi ştiè multe limbi: elineşte, sloveneşte, greceşte şi turceşte. Şi era mândru şi bogat, şi umbla cu povodnici înainte domneşti, cu buzdugane şi cu paloşe, cu soltare tot sirmă la cai.".

Puterea şi înţelepciunea lui Milescu îl fac pe Ştefăniţă-vodă să-l îndrăgească, luându-l la masă şi jucând cărţi cu el, pentru că „era atunce grammatic la dânsul". Dar binele nu este răsplătit cu bine: „Iar când au fost o dată, nu s-au săturat de bine şi de cinstea ce avè la Ştefăniţă-vodă, ce au şedzut şi au scris nişte cărţi viclene şi le-au pus într-un băţu sfredelit şi le-au trimis la Constantin-vodă cel Bătrân Băsărabă în Ţara Leşască, ca să să ridice de acolo cu oşti, să vie să scoată pre Ştefăniţă-vodă din domnie.". Acest act de trădare se întoarce asupra Spătarului, căruia domnitorul pune să i se taie nasul: „Scoţând Ştefăniţă-vodă în grabă hamgeriul lui din brâu, au dat de i-au tăiat calăul nasul. Şi n-au vrut să-l lasă pe calău să-i taie nasul cu cuţitul lui îdeş calău, ce cu hamgeriul lui Ştefăniţă-vodă i-au tăiat nasul.".

Proceduri medicale reparatorii existau, se pare, şi în această epocă, pentru că Nicolae Cârnul se refugiază în „Ţara Nemţască", unde descoperă un „doftor" care „slobodziè singeli din obraz şi-l boţiè la nas, şi aşè din dzi în dzi sângele să închega, de i-au crescut nasul la locu, de s-au tămăduit.".

Viaţa aventurierului Milescu urmează acum o altă cale: el se refugiază la „Moscu, la mareli împărat, la Alecsii Mihailovici, la tatăl marelui Petru împărat, carele au vinit la noi aice în Moldova.". Cărturarul se ocupă de educaţia lui Petru Alecsievici. Ulterior, Milescu este trimis în solie la împăratul „chitailor", unde este primit cu multă cinste: primeşte cadou „un blid, plin de pietri scumpe şi un diiamant ca un ou de porumbu.". Soarta îi stă din nou împotrivă, pentru că, după moartea lui Alecsii Mihailovici, senatorii îi iau darurile şi îl trimit în surghiun la Sibir. Petru Alecsievici, Petru cel Mare, care se ridică împărat şi se bate cu turcii „la Prut, la Stănileşti, din gios de Huşi, în ţinutul Fălciiului", primeşte scrisori de la Milescu, în care acesta îl înştiinţa că e surghiunit. Întorsătura pe care o iau întâmplările este pe măsura faptelor surghiunitorilor: „Atunce Petru Alecsievici împărat îndată au chemat senatorii şi au întrebat dzicând: «Unde este dascălul mieu cel ce m-au învăţat carte? Acum curund să-l aduceţi»".

Astfel, la cererea împăratului, Cârnul este adus din „surgun": „Şi l-au întrebat ce-au vădzut şi ce-au păţit şi i-au plătit lucrurile toate acele de la senatori ce-i luasă, până la un cap de aţă, şi diiamantul cel mare.". În plus, Milescu primeşte, din „haznaoa cè împărătească [...] optdzăci de pungi de bani". Milescu devine sfetnic şi rămâne astfel până la moartea sa, în timpul celei de-a „doa domnie a lui Mihai-vodă Racoviţă". Cinstea care i se face la înmormântare se potriveşte unui mare demnitar. În urma lui Milescu rămân mulţi urmaşi, deveniţi mai apoi polcovnici în oştire: „Că să însurase el acolo, de luasă o moscalcă. Şi s-au mai dus după dânsul de aice din Moldova trii nepoţi de frate, de să aşedzase şi ei pe lângă unchi-său. Şi aceie avè milă de la împărăţie, şi acolo au murit.".

REALITATE ŞI FICŢIUNE. O comparaţie cu schiţa biografică întocmită de Dan Horia Mazilu în „Recitind literatura română veche" scoate în evidenţă conotaţia în sensul literaturii artistice din legenda lui Ion Neculce. Faptele vieţii spătarului Milescu sunt expuse succint. Dan Horia Mazilu stabileşte mai întâi coordonatele vieţii marelui umanist român: Nicolae Milescu (1636-1708) a fost „cărturar, traducător, diplomat". El a avut moşii în zona Vasluiului, a studiat vreme de opt ani la Înalta Şcoală a Patriarhiei din Constantinopol, care nu ignora ştirile venite din partea unei Italii umaniste şi baroce. La întoarcerea în Moldova, „Gheorghe Ştefan îl face grămătic în cancelaria sa pe tânărul poliglot (dintre limbile vechi ştia latina, slavona şi elina, iar dintre cele noi vorbea greaca şi turca).". Gheorghe Ghica îl va face mare spătar, în timp ce Grigore Ghica, din Ţara Românească, îl va trimite ambasador la Istanbul.

Din 1664, călătoreşte prin Europa, unde este sol al lui Gheorghe Ştefan, care încearcă să-şi recupereze tronul, colindând, în această muncă de „convingere", pe la curţile domneşti ale Suediei şi Franţei. Îl cunoaşte pe Simone Arnauld de Pomponne, „marchiz şi scriitor, la cererea căruia *N.M.* compune tratatul de teologie intitulat «Enchiridion sive Stella Orientalis Occidentali splendens»". Încercarea de a deveni domn din 1668 îi va aduce însemnarea la nas, pe care Neculce i-o atribuie lui Ştefăniţă Lupu. Din 1669, ajunge la Istanbul, reintegrându-se în cercurile diplomatice: Dosithei Nottaras, patriarh al Ierusalimului, îl recomandă curţii din Moscova. Ajunge la Departamentul Solilor în 1671, devenind vestit şi impunându-se şi prin cărţile pe care le scrie. Pleacă în China cu solie, din 1675 până în 1676, la întoarcere fiind întâmpinat cu destulă duşmănie. Îşi recâştigă poziţia cu greutate, ocupă din nou postul de la Posolski Prikaz, devine sfătuitor al lui Petru cel Mare în chestiuni de cultură, în ultimii ani trăind cu mângâierea că este un mare cărturar.

FORTUNA LABILIS. Deşi Nicolae Milescu este un om preţuit pentru ştiinţa sa de carte, viaţa lui stă sub semnul destinului: este tăiat la nas de Ştefăniţă-vodă, ajunge la curtea ţarului Rusiei, e trimis sol în China, fiind primit la întoarcere cu duşmănie de senatorii moscoviţi. Tăierea nasului îl marchează pentru tot restul vieţii, pentru că este ireversibilă. Milescu este, ca urmare, un personaj romantic şi baroc, faimos pentru aventurile sale extraordinare, având un destin schimbător, cu ascensiuni şi căderi spectaculoase.

Motivul *fortuna labilis* este unul dintre cele mai vechi în literatura omenirii. În „Viaţa lumii", Miron Costin deplânge efemeritatea vieţii omeneşti, arătând că până şi stirpele regale sunt cuprinse de această „boală de moarte", cum o denumeşte un filozof modern, Sören Kierkegaard. În literatura cronicarilor moldoveni şi ucraineni apar „stihurile la stemă", poem de câteva rânduri, care include, pentru luare-aminte, şi tema sorţii schimbătoare a omului. Motivul apare şi la Mihai Eminescu, de pildă în „Trecut-au anii": vieţile efemere ale oamenilor sunt comparate cu „nouri lungi pe şesuri".

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (SIGMA)

Ex. 3/ p. 46. Limbile străine pe care le cunoştea spătarul Nicolae Milescu configurează un anumit model cultural (reprezentativ pentru Evul Mediu). Care este acesta? Comparaţi-l (din perspectiva predilecţiei pentru anumite limbi străine) cu actualul model cultural.

Nicolae Milescu este un **om renascentist**, cu o cultură enciclopedică, erudit, aventurier şi ştiutor de limbi străine. Dornic să cunoască lumi noi, îndepărtate, face, ca Marco Polo, o călătorie în China. Cunoaşterea celor mai importante limbi ale lumii răsăritene îi asigură mişcarea într-un larg spaţiu geografic şi cultural.

Datorită exploziei informaţionale fără precedent din lumea modernă, omul actual nu mai poate atinge, decât cu excepţii rare, o cultură enciclopedică, practicându-se cu predilecţie specializarea în diverse domenii de cunoaştere, de multe ori în detrimentul culturii umaniste. În aceste condiţii, stăpânirea mai multor limbi străine are un scop practic, facilitând informarea ştiinţifică, afacerile, călătoriile, schimburile de valori, în condiţiile procesului tot mai accelerat de globalizare.

Ex. 5/ p. 46. Interpretaţi, din perspectiva mentalităţii medievale, gestul mutilării spătarului Nicolae Milescu.

Gestul mutilării repetă maniera seniorială a stăpânilor de a-şi pedepsi vasalii. Nicolae Milescu greşeşte faţă de domnitor, iar acesta se răzbună într-un mod degradant, pedepsindu-l cu tăiarea nasului. Cel pedepsit în acest fel nu mai putea aspira la domnie. În plan simbolic, tăierea nasului este în acelaşi timp o retezare a ambiţiilor politice, o alterare a unităţii fizice şi spirituale. Milescu este „însemnat", la fel cum altădată, pe vremea lui Hammurabi, hoţilor li se tăia mâna. Milescu va fi numit Cârnul până la sfârşitul vieţii, poreclă preluată cu naturaleţe şi de Neculce cronicarul.

Ex. 7/ p. 46. Interpretaţi gestul prin care împăratul Moscovei, cunoscut ca important reformist, îi rade el însuşi barba lui Nicolae Milescu.

Împăratul Petru I reformează Rusia şi sub aspectul ţinutei şi, în semn de preţuire pentru dascălul său, care poate, prin educaţie, i-a imprimat disponibilitatea de liberalizare a societăţii ruseşti, îi rade barba cu propria mână. E un gest asemănător vechilor ritualuri creştine, semnificând preţuirea aproapelui şi egalitatea dintre oameni, indiferent de rangurile lor sociale.

CRONICILE MUNTENE

Letopiseţele munteneşti diferă de ale cronicarilor moldoveni atât prin documentare şi exactitate a datelor, cât şi prin intenţionalitate şi prin calitatea structurii compoziţionale. Rămaşi anonimi, deşi cercetătorii au făcut unele încercări de identificare, autorii cronicilor (cu excepţia stolnicului Şerban Cantacuzino) nu au nici cultura cronicarilor moldoveni, dobândită prin frecventarea şcolilor latineşti, nici obiectivitatea acestora, scrierile lor fiind puse în slujba partidelor boiereşti care îşi disputau în secolul al XVII-lea lupta pentru tronul

Țării Româneşti, cele ale Cantacuzineştilor şi ale Bălenilor. De aceea sunt scrise două cronici paralele, „Letopisețul cantacuzinesc" şi „Letopisețul Bălenilor", ambele cuprinzând aceeaşi perioadă istorică, 1290-1688, asemănătoare în conținut pentru perioada veche, prin compilarea, uneori **ad literam**, din diverse izvoare, diferențiate începând de pe la 1620, când însemnările dobândesc spirit partizan şi vervă polemică şi expresivă, cu episoade narative şi portretistică în maniera cronicarilor moldoveni.

Continuarea acestora, sub aspect cronologic, este „Anonimul brâncovenesc" sau „Istoria Țării Rumâneşti de la octombrie 1688 până la martie 1717", scrisă probabil de un boier al curții lui Constantin Brâncoveanu, cu o cultură însemnată şi o atitudine relativ obiectivă față de evenimente şi de personajele însemnate ale vremii, inclusiv față de domnitorul țării. Remarcabil este însă talentul literar al autorului, prin **povestirea** animată, **incitantă**, cu insistență pe amănuntul semnificativ, şi îndeosebi prin **arta** includerii **dialogului** în narațiune, toate acestea făcând din el un precursor al prozei muntene, prin **caracterul scenic** al prezentării evenimentelor şi **atitudinea** uneori **ironică** față de personaje.

Manualul ART 1

ISTORIIA ȚĂRII RUMÂNEȘTI DE CÂND AU DESCĂLECAT PRAVOSLAVNICII CREȘTINI, 1290-1688 (LETOPISEȚUL CANTACUZINESC)

Fragmentul din manual conține o secvență narativă memorabilă, una dintre scenele ireversibile ale istoriei, moartea lui Mihai Viteazul pe Câmpia Turzii, în 1601. Evenimentul, foarte bine cunoscut din cartea de istorie, este introdus în discursul narativ cu ajutorul **perfectului simplu**, marcă a câmpului ficțional care începe: „Iar când fu într-o dimineață, văzu Mihai-vodă oastea nemțească venind cătră cortul lui, unii călări, alții pedestri, şi socoti Mihai-vodă că acéstea sunt ajutor lui, şi nimica de dânşii nu se temea.". Autorul se comportă ca un **narator martor**, care spațializează scena şi inventează detalii, având chiar opinii proprii asupra întâmplărilor, căci noii sosiți, „procleții" (afurisiți, blestemați), nu sunt prieteni, ci vrăjmaşi. Vodă nu are însă prevederea şi suspiciunile pe care ar trebui să le aibă un personaj de importanța sa, fiind surprins într-un moment de exaltare, „vesel", chiar având cuvinte de apreciere despre aliați care, între timp, din misterioase motive politice, îi deveniseră duşmani de moarte: „Bine-ați venit, voinicilor, vitéjilor". Execuția este scurtă, ca o ghilotină a istoriei, verbele la perfectul simplu având, în semantica şi succesiunea lor, viteza loviturilor şi precizia mişcărilor şi momentelor complotului: vrăjmaşii „**să repeziră** asupra lui ca nişte dihănii sălbatece", unul îl „**lovi** drept în inimă, iar altul degrab îi **tăie** capul".

În acest moment, într-un **punct culminant**, textul ia aspect de **litanie lirică**, pe tema **fortuna labilis**, narațiunea dobândind accente subiective, în cuvinte de mare poezie: „Şi căzu trupul lui cel frumos ca un copaci, pentru că nu ştiuse, nici să împrilejise sabiia lui cea iute în mâna lui cea vitează.". Imaginea trupului căzut în țărână, deschide în text o **analepsă**, mai întâi o privire înapoi asupra sorții umane în general, răpuse de la începutul lumii de invidie („Că pizma au pierdut pre mulți bărbați făr' de vină, ca şi acesta."), apoi pentru a sublinia rolul lui Mihai Viteazul în apărarea creştinătății de puhoiul turcesc: „Căci era ajutor creştinilor şi sta tare ca un viteaz bun pentru ei, cât făcuse pre turci de tremura de frica lui.". Pierderea lui Mihai este o lucrare a diavolului, mereu opus „neamului creştinesc": „Iar diavolul, cel ce nu va binele neamului creştinesc nu l-au lăsat, ci iată că cu meşterşugurile lui au întrat prin inima celor hicleni, pân-îl dederă morții. Și rămaseră creștinii și mai vârtos Țara Rumânească, săraci de dânsul".

Față de o asemenea faptă, naratorul izbucnește în imprecații, aruncând „anathema" asupra lui Basta și anticipând, printr-o **prolepsă** întărită de înțelepciunea populară, și sfârșitul cumplit al acestuia, „belit de viu la foale" de împăratul Rudolf, confirmând proverbul „cine sapă groapa altuia, el cade într-însa".

În final, cronicarul anonim conchide: „Pân-aici s-au sfârșit toată jitiia răposatului Mihai-vodă", conștient, ca orice narator creditabil, autentic, că între istoria vieții („jitiia") marelui voievod și discursul său se creează acel spațiu al viziunii narative personale, specifică textului literar, care abundă în **arhaisme lexicale** și **forme verbale** vechi: „procleți" (afurisiți), „să împrilejise" (a se afla din întâmplare), „nu va" (nu vrea), „meșteșug" (viclenie), „anathema" (blestem), „foale" (stomac), „jitiie" (istorie a vieții), „pizma au pierdut", acordul predicatului cu subiectul făcându-se la plural.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual

Ex. 13/ p. 64. Pornind de la observația criticului Eugen Negrici (din coloana alăturată), descrieți reacția pe care ați avut-o în calitate de cititor concret la receptarea textului din cronică: „Literatura veche are avantajul că, prin majoritatea scrierilor ei, chiar prin ceea ce cuprinde ea în afara literaturii propriu-zise, surprinde nepregătit cititorul, pentru că fiecare lectură marchează ciocnirea între două sensibilități" („Expresivitatea involuntară", 1977).

Episodul uciderii lui Mihai Viteazul, chiar dacă este cunoscut ca eveniment istoric, șochează în timpul lecturii tocmai prin forța de vizualizare a textului literar și de implicare a cititorului concret în neprevăzutul situațiilor. Fără îndoială, un **autor abstract** de cronică, prin viziunea și opțiunile pe care le imprimă discursului narativ, tinde să-și creeze un **cititor abstract**, adecvat unei asemenea lecturi, pregătit pentru orizontul de așteptare al unei scrieri cu caracter istoric. Cititorul concret, situat în altă epocă decât aceea a autorului concret, se lovește de câteva impedimente ale comunicării, având în față și spațiul istoric de reprezentare diferită a lumii, diferența de mentalitate asupra acțiunilor umane, dar și expresia lingvistică bogată în forme arhaice ale limbii, care fac lectura mai dificilă. Tocmai aici se înregistrează dificultățile pe care trebuie să le învingă, în viziunea lui Umberto Eco („Lector in fabula", p. 80-83), Cititorul Model (putem citi **abstract**) pentru actualizarea textului, printr-o **operație extensională** realizată la lectură. Aceasta se realizează prin **acte de cooperare**, prin aducerea la zi a propriului orizont de cunoștințe, a „propriei enciclopedii" care să faciliteze înțelegerea textului, în cazul de față precizarea evenimentelor, a situației istorice, identificarea personajelor, decodarea sensurilor unor forme lexicale și gramaticale arhaice. Textul este, consideră Umberto Eco, „întrețesut cu spații albe, cu intervale de umplut", este „un mecanism leneș (sau economic)" care trebuie pus în funcțiune, această misiune revenindu-i cititorului concret, care, prin competențele dobândite, devine **cititor model**.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

INSTANȚE NARATIVE. Principalele instanțe ale comunicării narative sunt **autorul, naratorul, personajul și cititorul**, între care, în desfășurarea narațiunii, se stabilesc relații mai mult sau mai puțin complicate și expresive. **Autorul concret** este persoana care scrie o carte, redactează o piesă de teatru, un eseu, fiind situat în afara textului; el are viziunea de ansamblu asupra conținutului, concepe mesajul, este un **metteur en scène** (regizor), alegând modalitățile de a opera cu tehnicile narative, cu naratorul și personajele. Autorul concret are existență istorică, reală, și are rolul de emițător, care transmite un mesaj estetic cititorului concret, aflat în postura de receptor. Autorul concret este situat într-un loc fix în epoca istorică, pe când cititorul concret/cititorii concreți, ca receptori, se situează de-a lungul timpului, chiar același cititor putând avea momente succesive de receptare.

În opera literară se poate identifica, totodată, și un **autor abstract**, o proiecție literară a autorului însuși, căruia îi corespunde un **cititor abstract**, cel vizat a fi capabil să recepteze în integralitate mesajul literar.

Personajul este cel ce joacă rolul imaginat de autor, participând la evenimente, în timp ce **naratorul** le „înregistrează", le redă, descrie personaje și spații narative, explică sensul evenimentelor. Observația lui se traduce printr-un **discurs narativ**, care îl implică prin **perspectiva** pe care o are asupra evenimentelor.

Naratorul este o voce căreia autorul îi desemnează rolul de a nara, de a povesti faptele, de a descrie locurile și personajele dintr-o operă literară epică. Este o voce cu un anumit grad de autonomie, care se traduce printr-o relație semnificativă între autor și narator. Există un **narator omniscient**, care povestește de obicei la persoana a treia, caracteristic **prozei obiective**, tradiționale, independent de autor și de personaj, căruia autorul îi conferă de fapt o independență narativă totală (naratorul > personajul). Situația de maximă omnisciență se manifestă în romanul de tip balzacian, în care autorul dobândește ipostaza unui **demiurg al lumii imaginare** pe care o creează.

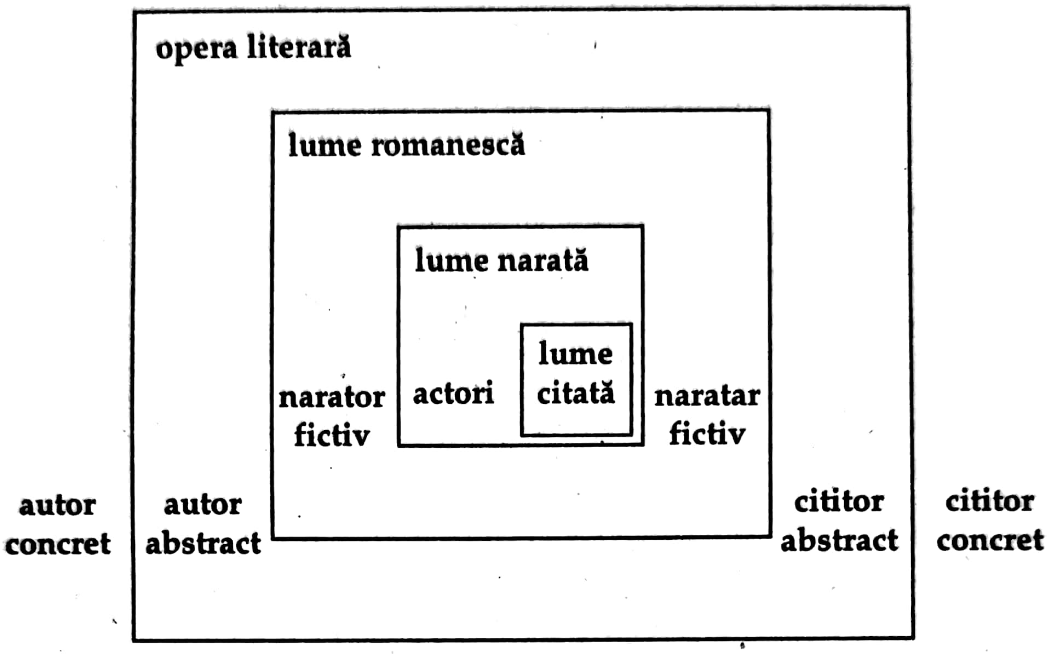
Uneori naratorul, chiar exprimându-se la persoana a treia, își pierde calitatea de omnisciență, prin preluarea funcției narative de către un personaj prin viziunea căruia se filtrează faptele. Este personajul **raisonneur, „reflector"**, care selectează și interpretează, în mod subiectiv, faptele pe care le prezintă. Se impun totuși câteva nuanțări: povestitorul presupune o audiență, în timp ce naratorul reia firul faptelor doar pentru cititor. Naratorii din „Hanu Ancuței" sunt și povestitori în același timp, pentru că ei se află în fața unui auditoriu, se confruntă mereu cu reacția publicului: Lița Salomia, comisul Ioniță, orbul sărac fac parte dintr-o galerie de personaje ce refac trecutul prin intermediul narațiunii. Naratorul poate cunoaște mai mult decât autorul, la fel de mult ca acesta sau mai puțin. El poate să dezvăluie ceea ce știe sau prezintă grade diferite de comunicare, mintea lui fiind uneori impenetrabilă pentru autor. Personajele pot îndeplini funcția de naratori sau evoluează la o distanță apreciabilă de autor.

Proza modernă tinde să reducă omnisciența naratorului, suspectată de inautenticitate. Când naratorul se exprimă la persoana întâi (uneori chiar la persoana a doua), în acest caz **povestirea** fiind **subiectivă**, tinde să se realizeze o egalitate cognitivă între narator și personaj (naratorul = personajul), specifică mai ales prozei moderne, producându-se o trecere de la epica obiectivă la cea subiectivă. Aici naratorul, implicat ca personaj (**narator-personaj, narator-martor, narator-mesager, narator-confident** etc.), nu știe mai mult decât acesta, transpunând cunoașterea realității în planul subiectiv, al intenselor trăiri interioare. **Narațiunea** și **dialogul** din proza tradițională sunt înlocuite cu **monologul**, care implică modalități narative ale prozei moderne, **memoria involuntară** și **fluxul conștiinței**. În noul roman francez, naratorul se situează în antiteză totală cu cel omniscient, ajungând să știe chiar mai puțin decât personajul (narator < personaj). Raportul dintre narator și personaj creează **viziunea** sau **perspectiva narativă**, denumită în unele tratate de teorie literară și **viziunea „dindărăt"** (pentru naratorul omniscient), **„împreună cu"** (pentru egalitatea dintre narator și personaj) și **viziunea „din afară"**, în care naratorul știe mai puțin decât personajul, rămânând în ipostaza de simplu martor.

Camil Petrescu este adeptul declarat al **autenticității** în literatură, concept explicat cu suficiente detalii în prezentarea universului artistic al scriitorului. De aceea, el alege povestirea la persoană întâi, consemnând numai experiența directă a personajului-narator. Mai mult, în „Patul lui Procust", prin folosirea **jurnalului-colaj** și a **confesiunii directe**, el multiplică vocile auctoriale la patru, egale cu numărul personajelor care se manifestă narativ în roman. În acest fel, el se apropie de experiențe îndrăznețe în romanul secolului XX, ca, de exemplu, în „Valurile" Virginiei Woolf, în care există șase voci narative.

De partea cealaltă a textului se află **cititorul**, care, la rândul lui, este **abstract** (Umberto Eco îl numește **Cititor Model, ideal,** cel pe care autorul abstract, numit și el Autor Model, tinde să și-l formeze pentru a înțelege sensurile depline ale operei), **concret și fictiv** (denumit și **naratar**).

Instanțele textului narativ literar sunt reprezentate grafic de către Schmid astfel:



- **autorul concret** și **cititorul concret** se situează în afara operei literare (în termenii lui Umberto Eco, aceștia sunt Autor Empiric și Cititor Empiric);
- **autorul abstract** și **cititorul abstract** se află în interiorul operei literare (Umberto Eco: Autor Model și Cititor Model);
- **lumea romanescă** este lumea fictivă a operei literare, în care se identifică, prin povestire (discurs al naratorului + discurs al actorilor/personajelor), **lumea narată** și **lumea citată**;
- unui **narator fictiv** (vocea narativă din opera literară) îi corespunde un **naratar fictiv**.

Manualele ART 1, CORINT 2

ISTORIA ȚĂRII RUMÂNEȘTI DE LA OCTOMBRIE 1688 PÂNĂ LA MARTIE 1717 (CRONICA ANONIMĂ DESPRE BRÂNCOVEANU)

Episodul despre pedepsirea paharnicului Staico exprimă cel mai bine calitățile literare ale cronicii „Anonimul brâncovenesc", cuprinzând o suită de scene narative, cu personaje ilare și dialoguri pline de vervă, care dau împreună comicul grotesc al unei epoci decadente, premergătoare prin moravuri perioadei domniilor fanariote.

Prima secvență este fixată temporal în anul 7201 (1693), când se află într-un punct culminant vrajba dintre domnul Moldovei și cel al Țării Românești, dintre Constantin Cantemir și Constantin Brâncoveanu. Fiecare „munciia unul asupra altuia" la stăpânirea turcească, căutând un prilej pentru a mijloci mazilirea celuilalt. S-ar fi ajuns și la o confruntare militară, imposibilă însă din lipsa unor oștiri mai puternice și mai ales de frica unei intervenții turcești, în timpul căreia s-ar fi găsit mai lesne motive de mazilire a amândurora. Așa că nu rămâne, ca mijloc de luptă, decât pâra la Înalta Poartă, pe care ambele tabere o promovau cu insistență și cu mari plocoane.

O **analepsă** plasată cu grijă în text întoarce narațiunea cu mai mult timp în urmă, aducând în scenă un boier pribeag prin Țara Ungurească, paharnicul Staico, trecut la portul nemțesc, cu perucă și cizme cu pinteni, la sfatul prietenului său Preda de la Proroci. Aceștia și alți trei boieri sunt chemați în Moldova de Constantin Cantemir și trimiși cu pâră la Poarta Împărătească. Faptul e aflat la timp de către domnul muntean și contracarat prin altă solie, care ducea și aceasta jalbă la turci, mai tare însă, arătând că solii moldoveni erau prieteni cu nemții, că „au stricat țara și multă pagubă făcu țării". Ca într-o comedie bufă, Staico este demascat în fața vizirului de peruca nemțească și întreaga acțiune ia o turnură grotescă, grupul de complotiști fiind trimis în Țara Românească într-un car mocănesc, sub pază severă. Brâncoveanu le organizează, la intrarea în București, o parodie de cortegiu de înscăunare, cu un gâde în loc de mare postelnic și cu armașul în frunte, la care participă boierii tronului și slujitorimea, în timp ce pe împricinați „îi ducea călărașii de Țarigrad de supțioară, și împiedecați în fieară și mâinile în cătuși".

Dialogul dintre Constantin Brâncoveanu și paharnicul Staico este antologic, cu efecte dozate cu mare artă, într-o scenă spre care s-a îndreptat, de fapt, întregul fir narativ de până acum. În ciuda actului de trădare, domnul este aparent liniștit și foarte politicos, meditativ, părând să regrete întreaga întâmplare, într-un dialog de cuget cu sine însuși: „N-aș fi gândit, Staico, să văz una ca aceasta, zău, n-aș fi gândit în vieața mea. Cela ce într-atâta vreme, printr-atâtea locuri și cu atâtea féliuri de umblete astăzi să te văz așa dinaintea mea într-acestași chip, zău, n-aș fi gândit.". Construcția replicii implică și o învinuire subtilă, prin efectul cumulativ al repetiției cuvântului „atâtea", dar irevocabilă chiar în fața instanței divine („zău..., zău"), pe care Staico nu o sesizează și crede pentru o clipă că poate obține iertarea: „Greșit sunt, măriii-tale, doamne. Dumnezeu m-au dat în mâna măriii-tale; mila măriii-tale încă este mai mare decât greșala mea.".

E un moment de **suspans narativ**, așteptându-se efectele unor cuvinte rostite cu iscusință de învinuit, dar hotărârea domnului cade cu o cruzime amplificată de cinismul studiat din finalul replicii: „Armaș, ia pă dumnealor de-i du în pușcărie, unde ș-au gătit, că noi avem altă treabă, să bem, astăzi.". Finalul narațiunii nu este însă deschis, cum par să arate ultimele cuvinte din textul selectat în manual, fiindcă urmează o „judecată înfricoșată", în care Staico își citește singur paragraful din pravilă privitor la înaltă trădare, după care este executat.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (ART 1)

Ex. 2/ p. 69. Recitiți textul lui Lucian Boia, care dă termenului **istorie** două sensuri distincte (p. 63). Stabiliți care dintre sensuri se poate pune în relație cu termenul **povestire**.

În accepția lui Lucian Boia, termenii **istorie** și **discurs** oscilează întrucâtva în raport cu cei teoretizați de naratologie. În primul rând, **istorie** înseamnă „ceea ce s-a petrecut cu adevărat", o anume configurație a realului în succesiune temporală, sens coincident cu acela de **fabulă**. Al doilea sens este acela de **istorie povestită**, discurs despre istorie, integrabil fără îndoială sensului general de **discurs**, ca mod de organizare a narațiunii pentru a comunica cititorului o anume realitate. În cronici, conceptul de istorie acoperă chiar evenimentele istorice, în timp ce în proza de ficțiune istoria sau fabula poate fi un fapt de viață, o configurație a realului, autentică sau verosimilă, din care naratorul selectează secvențe relevante din punct de vedere narativ.

Acest al doilea sens se poate corela cu acela de povestire, în măsura în care discursul este **povestirea care povestește**, iar istoria (fabula) este **povestirea povestită**. Este limpede că și în „**Anonimul brâncovenesc**" există fapte istorice reale, de exemplu uneltirile reciproce ale celor doi domni, pe care cronicarul anonim le povestește într-o anumită structură narativă. Povestirea, care este de fapt discurs, pune în mișcare narativă anumite acțiuni ale personajelor, care au anumite intenții, se află în situații dificile, produc schimbări, iau decizii neașteptate, menite să producă efecte narative surprinzătoare sau șocante. Istoria străbate acest text de la un capăt la altul, prin faptele și intrigile prezentate. Istoria și povestirea se includ și se autodetermină, pentru că povestirea este, în fond, istorie în derulare prin fața ochilor cititorului.

Ex. 6/ p. 69. Identificați motivația acțiunii acestui cronicar de a fixa în scris evenimentele respective:

- transmiterea memoriei în formă scrisă;
- transmiterea unor fapte ieșite din comun;
- misiunea de a aduce un elogiu domnitorului;
- dorința de a „scrie" aceste fapte extraordinare;
- intenția de a impresiona receptorul acestui mesaj.

Completați lista acestor motivații posibile.

Cronicarul încearcă, în primul rând, să recupereze prin discurs evenimente ale trecutului care s-ar fi pierdut cu vremea, scrisul fiind un mijloc sigur de fixare a lor în memorie. De aceea, autorul abstract și cel concret se înscriu într-o lungă serie de **rememoratori** ai timpului trecut. Nevoia de a scrie cronică sau jurnal se include în datoria omului de carte, a cărturarului, de a nu lăsa fără martori întâmplările și vremurile apuse, situate într-un transcendent situațional față de generațiile următoare. Pe acest trend narativ și intențional se aplică celelalte conotații ale discursului: dorința de a descrie aceste fapte extraordinare, de a le înregistra în pagina de carte, într-o memorie literală, chiar intenția de a impresiona cititorul, ca naratar, ca receptor al mesajului narativ, poate mai puțin ideea de a aduce un elogiu domnitorului.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

STRUCTURĂ NARATIVĂ. În accepția cea mai banală, **narațiunea** înseamnă narare a mai multor întâmplări, într-o anumită succesiune. Întâmplările pot fi **reale**, aparținând **referentului**, lumii noastre, reale, existente în afara textului, și **imaginate**, din sfera **ficțiunii**, identificată cu lumea creată de text și reconstituită de cititor prin lectură. Teoria narațiunii, numită **naratologie**, este relativ nouă, susținută de **Școala formalistă rusă** prin B. Tomașevski, V. B. Șklovski, V. I. Propp și alții. **Structuralismul** reia aproape toate ideile formalismului, redându-le în formă proprie, prin contribuția lui Roland Barthes, A.-J. Greimas, Gerard Genette. În aceste numeroase interpretări, există o anume varietate de termeni și de concepte, dar ordonarea lor cea mai uzitată constă în distincția dintre **istorie** și **discurs** (în termenii naratologiei genettiene). Istoria, numită și **fabulă** (în formalismul rus), **diegeză**, chiar **poveste** și **povestire** (**story** în teoria literară anglo-saxonă), exprimă conținutul narativ al operei literare, toate evenimentele reale sau fictive relaționate în existența și desfășurarea lor cauzală, corespunzătoare planurilor reale ale existenţei. **Discursul** constă în ordinea în care evenimentele sunt comunicate cititorului, organizarea spaţială şi temporală a operei literare, perspectiva narativă. Istoria se referă la o realitate anume sau la reflectarea ei în plan ficţional, discursul este modul în care cititorul ia cunoştinţă de cele petrecute, în care naratorul selectează, ierarhizează şi formulează aspectele narate. Discursul are un **incipit** (început, introducere), o formulă sau o secvenţă introductivă, uneori gradată, dar de obicei memorabilă şi de efect, abruptă (*in medias res*), care atrage atenţia cititorului, cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ şi în cuprinsul textului, şi un **final** (nu totdeauna coincident cu **deznodământul**), care poate fi **închis** sau **deschis**, prin suspendarea acţiunii. Între aceste limite, uneori simetrice sau corespondente simbolic, discursul se structurează în **secvenţe epice** (numite uneori şi **scene**, când timpul fabulei şi al discursului coincid), alcătuite din **motive**, care pot fi **dinamice** sau **statice** (cu **elipse** evenimenţiale, **suspendări ale timpului** pentru reflecţii filozofice, morale, estetice şi **pauze descriptive**: descrieri de mediu, orientare în spaţiu, portrete), după modul în care naratorul accelerează, dilată sau încetineşte naraţiunea. De cele mai multe ori, secvenţele epice se organizează într-un **conflict**, care poate fi **exterior**, între personaje sau grupuri de personaje ori între personaj şi mediu, sau **interior** (psihologic), suprapus **momentelor subiectului**, care sunt, în denumirea tradiţională, **intriga** (izbucnirea conflictului), **punctul culminant** (de maximă tensiune conflictuală) şi **deznodământul** (rezolvarea conflictului) sau, în termenii lui Greimas şi Larivaille, **situaţia iniţială**, **transformarea** (complicaţia, dinamica acţiunii şi forţa echilibrantă) şi **situaţia finală**.

Apare astfel o deosebire netă între **povestirea care povesteşte** (discursul) **şi povestirea povestită** (istoria, fabula, diegeza), fiecare având o **temporalitate** distinctă, uneori **paralelă**, alteori **interferentă**. Există un **timp al fabulei** (evenimenţial), evident situat în planurile trecutului, care se recuperează prin **timpul discursului** (timpul narativ), oscilaţiile permanente între aceste linii temporale definind ceea ce se numeşte **narativitate**. Timpul fabulei este **unidimensional**, cronoliniar, irepetabil şi irecuperabil, rezultat din succesiunea evenimentelor narative, din datele realului înlănţuite în desfăşurarea lor temporală. Timpul discursului are reprezentarea cea mai diversificată, fiind **pluridimensional**, manipulând cu uşurinţă datele realului sau ale verosimilului, putând fi **universal/cosmic**, **mitic**, **istoric**, **individual**, **psihologic**, **cronoliniar** sau **relativ**, în care poate exista mişcare pe axa timpului, înainte sau înapoi, sau chiar transgresarea planurilor temporale. Identificarea tipologiei acestuia constituie, în analiza literară, surse ale profunzimii interpretative, **tema temporalităţii** fiind una fundamentală a literaturii universale. Există mai multe planuri temporale, un **timp al autorului**, unul **al naratorului** sau chiar **al personajelor** ce primesc funcţii narative, ansamblu care modifică uneori dimensiunile temporale, le încetineşte sau le accelerează, produce întoarceri în timp, aruncă priviri înapoi (**analepse**) sau anticipează desfăşurarea narativă (**prolepsă**), procedând şi la **reluări** ale faptelor, multiplicând planurile temporale ale naraţiunii. În proza modernă, în special în romanul bazat pe **fluxul conştiinţei** sau pe **memoria involuntară** (la Marcel Proust, în romanul **„În căutarea timpului pierdut"**, sau la Camil Petrescu, în „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"), **acronia** tinde să devină dimensiunea temporală dominantă. Umberto Eco identifică şi un **timp zero al discursului**, urmat de momente temporale succesive (**T1**, **T2** etc.), unele coincidente cu timpul fabulei, altele independente. În fine, sunt şi lucrări teoretice care menţionează un **timp** intern **al lecturii** şi unul extern **al cititorului**, relevant pentru dispoziţia de receptare sau interpretativă în care se aşază acest factor important în rândul instanţelor narative.

LETOPISEŢUL CANTACUZINESC
POVESTEA UNOR BOIARI RĂI, CE AU FOST ÎN ZILELE LUI MATEI-VODĂ: GHINEA VISTIERNICUL ŞI RADUL ARMAŞUL

În secvenţele narative pe care le conţine, „Letopiseţul Cantacuzinesc" urmează mai fidel decât alte cronici mecanismele narativităţii. În fragmentul din manual, **incipitul** este brusc (**ex abrupto** sau **in medias res**), anunţând **istoria** a doi boieri: „Aicea semnăm povéstea a unor boiari răi, ce au fost în zilele lui Matei-vodă, anume: Ghinea vistierul, ce i-au zis Ţucala şi Radul armaşul, ce i-au zis Vărzariul.". Organizarea discursului narativ fixează astfel un **timp generic al naraţiunii**, în jurul căruia se construiesc arborescent celelalte timpuri narative. Mai întâi naratorul, printr-o **analepsă**, aruncă o privire asupra anilor de domnie de până atunci ai lui Matei-Vodă. Acesta a domnit bine vreme de şaisprezece ani, iar acum diavolul, „neiubitoriul de neamul omenesc", s-a gândit să-i pună semn rău şi a găsit „pre acéste 2 vase réle". Aceste personaje, marcate prin metaforă („vase réle"), sunt Ghinea vistiernicul şi Radu armaşul, anunţate de altfel încă din titlul capitolului. Pentru fiecare povestitorul deschide câte o secvenţă narativă, prin care le redă istoria vieţii, până la dregătoriile înalte acordate de Mihai-Vodă. Ghinea era un grec, de la Rumele; porecla o capătă încă de mic, Ţucala însemnând „olariu". Ghinea este un aventurier, care se îndreaptă în direcţia în care o ia roata istoriei. Este căsătorit în ţară, „cu casă la sat la Brătişani", înspre Olt, „ot sud Romanaţi". Ghinea încearcă să-l convingă pe Matei-Vodă că el ar fi bun vistiernic şi că i-ar aduce mari venituri, dacă ar ocupa această funcţie. Vodă nu îşi dă seama de potenţialitatea malefică a acestui om vândut Celui Rău, care, după ce ajunge vel-vistiernic, îşi dă arama pe faţă: „Atuncea el aiave îşi arăta toată răutatea şi să făcu ca un lup, trimiţând în toate părţile de prăda şi pre mari, şi pre mici, fără nicio dreptate şi făr' de nicio milă.". Personajul devine **prototipul cămătarului**, figură odioasă, care nu are niciun respect pentru oameni. Nici de sărbători, de postul cel mare, acesta nu merge la biserică, făcând dimpotrivă socoteala banilor primiţi. Pe urma lui, Vodă va face o „avuţie rea" tocmai prin aceste procedee, de Mamon, stricându-i numele de domn bun, „asemănându-se Iudii, că el iubi pre argint şi urî pre Domnu-său, Isus Hristos".

Celălalt personaj, la fel de odios, Radu armaşul, fiu de „grădinariu de vérze la Ploieşti" (de unde şi numele de Vărzariul), are un destin paralel, orientat însă tot spre rău. Personajul face parte din aceeaşi structură caracterologică, a necuratului (era „fiul dracului", „om îndrăcit"), provenind din „rea sămânţă", dar ajunge şi el vel-armaş la Vodă. De firea sa sangvinară nu scăpau nici boierii, nici călugării, nici oamenii simpli: „Nu scăpa de el nici boiariu, nici călugăr, nici neguţător, nici nimeni. Pre unii omora la casa lui şi le ascundea trupurile în gunoaie, iar pre alţii îi purta pren târg, tăindu-le urechile şi nasurile, arunca-i pren ocne". De frica lui tremura toată lumea. Mai mult, el îi învrăjbeşte pe Vasile Lupu, Matei-Vodă şi pe Racoţi, „craiul Ardealului", spunându-le fiecăruia „multe minciuni şi cuvinte ficlene", din cauza cărora cele trei popoare vecine se ceartă între ele, iar Matei-Vodă rămâne „cu nume rău şi cu scandelă", ba mai mult, el îşi risipeşte avuţia în van şi ţara se pustieşte. Cronicarul conchide moralizator, prin blestemul aruncat asupra acestor „slugi réle", care merită de trei ori anatema şi care cândva vor primi răsplata cuvenită din partea Celui de Sus.

ELEMENTE DE PORTRET. Alături de strategia narativă imprimată discursului, cronicarul anonim se exercită cu artă şi în portretistica personajelor. Celor doi boieri le alcătuieşte

portrete în mişcare, rezultate din includerea detaliilor descriptive în firul narativ principal, în cazul lor acesta fiind un fel de circuit malefic al vieţii. Ambele portrete urmează aceeaşi structură: încep cu originea etnică, unul grec şi altul român, diferenţa de origine nefiind definitorie în privinţa înclinaţiei către rău; cumulează referiri la părinţi, ocupaţii, averi dobândite necinstit, uneltiri pe lângă domnul ţării, înclinaţii violente şi sangvinare, redate de obicei prin **naraţiune**, o singură dată prin **dialog**; se adaugă trăsături negative, redate prin aluzii maliţioase („nu s-au făcut varză bună"), prin adjective, comparaţii cu diavolul şi cu fiare feroce („ca un lup", „ca un şarpe mânios"), prin metafore expresive („sămânţă rea", „venin" etc.). Tuşa finală o dă naratorul în chip de concluzie, prin blestemul adresat făptaşilor şi prin consecinţele nefaste aduse domnului şi ţării.

DIMITRIE CANTEMIR

DIMITRIE CANTEMIR (1673-1723). Scriitor, istoric, om de ştiinţă, domnitor, personalitate enciclopedică din secolul al XVIII-lea, reprezentant de seamă al umanismului românesc. Este fiul lui Constantin Cantemir, fost răzeş şi domn între anii 1685-1693, şi frate al lui Antioh Cantemir, de asemenea domn al Moldovei între 1695 şi 1700 şi 1705 şi 1707. Dimitrie Cantemir urmează tradiţia familiei, fiind domn al Moldovei în două rânduri: după moartea tatălui său, în martie-aprilie 1693, neconfirmat de turci, şi în 1710-1711, perioadă culminând cu înfrângerea în bătălia de la Stănileşti din 1711, purtată în alianţă cu ţarul Petru cel Mare împotriva turcilor, după care se refugiază în Rusia. După moda vremii, este ostatic la Poartă în timpul domniei tatălui său şi capuchehaie, un fel de ambasador al fratelui său, Antioh Cantemir, având prilejul să studieze la Academia Patriarhiei Ortodoxe din Constantinopol cu unii dintre cei mai renumiţi profesori ai vremii. Îşi formează astfel o vastă cultură, ajungând să ştie limbile greacă, slavonă, latină, turcă, persană, arabă, şi cunoaşte îndeaproape realităţile Imperiului Otoman, prefigurând declinul acestuia şi posibilităţile de eliberare a Ţărilor Române de sub dominaţia turcească, pe care încearcă să le pună în aplicare în timpul domniei sale prin alianţa cu noua putere ce apărea la răsărit, Rusia.

Încă din primele scrieri, Dimitrie Cantemir se dovedeşte un umanist în adevăratul sens al cuvântului, preocupat de problemele fundamentale ale existenţei umane, un clasic stăpânit de perfecţiunea expresiei lingvistice, un erudit în domeniile esenţiale ale cunoaşterii. Încă din „Divanul sau Gâlceava înţeleptului cu lumea sau Giudeţul sufletului cu trupul", carte de morală creştină pentru credincioşi, scrisă în anul 1698, compusă după modelul dialogurilor platoniciene, Dimitrie Cantemir pune faţă în faţă cele două atitudini umane, religioasă şi laică, încercând să concilieze aspiraţia către sacralitate cu tendinţele raţionaliste şi umaniste ale naturii umane.

Hrănindu-se din aceeaşi substanţă etică şi filozofică, „Istoria ieroglifică", considerat primul roman (mai mult, **roman-parabolă**) din literatura română, este un prilej de a pune în discuţie o întreagă epocă istorică, într-o scriitură criptică, folosind simboluri ezoterice şi un număr impresionant de personaje. Dacă „Divanul" încearcă să modeleze lumea, să o construiască după baze noi, în care nemurirea numelui nu mai este de ajuns, „Istoria ieroglifică" este un monument al literaturii baroce, cu multiple deschideri spre universalitatea şi multiplicitatea situaţiilor posibile, cutremurate de „luminos şi lunecos cornul Inorogului", înglobând spaţii ca izvoarele Nilului, pustiurile Arabiei, muntele Etnei şi marea furtunoasă. „Istoria ieroglifică" construieşte, în acelaşi demers estetic şi filozofic cu „Divanul", metafora universurilor închise, dominate de spaima de moarte şi de imposibilitatea de a rezista săgeţilor sorţii alunecoase, schimbătoare, existente în mii de variante posibile. Ideea este subliniată de altfel, de mai multe ori, în alegoria lumii politice din „Istoria ieroglifică": „Toţi nişte atomuri putrezitoare suntem, toţi din nemică şi din fiinţă în putregiciune pre o parte călători şi trecători ne aflăm, una numai rămâietoare şi în veci stăruitoare să ţină şi ieste, adecă sfârşitul carile în bunătate se plineşte.".

În anul 1714 începe scrierea cărţii „Descriptio Moldaviae", terminată în 1716 şi publicată 53 de ani mai târziu. Cartea are trei părţi, prima geografică, a doua politică, a treia despre biserică, limba vorbită, şcoli, obiceiuri, relevând calităţi ale moldovenilor (veselia, ospitalitatea), defecte (irascibilitatea), diferite rituri şi zeităţi: Lado, Mano, Zâna, Drăgaica, Ursitele, Sânzienele, fiind amintit pentru prima oară mitul Zburătorului, fiinţă supranaturală înzestrată cu o putere deosebită, aceea de a insufla sentimentul dragostei la tinerele fete. Cartea devine un adevărat monument închinat etnografiei şi geografiei unui întreg popor. Tot în aceeaşi perioadă, 1714-1716, scrie „Historia incrementorum atque decrementorum aulae othomanicae" („Istoria creşterii şi descreşterii curţii otomane"), în care înfăţişează creşterea influenţei şi a puterii Imperiului Otoman, începând cu secolul al XIII-lea şi durând până la bătălia de la Cameniţa, din 1672, după care urmează o lungă perioadă de declin, prin care Dimitrie Cantemir anticipează sfârşitul Imperiului. Alte lucrări ale eruditului Dimitrie Cantemir sunt „Vita Constantini Cantemyrii", „De muro Caucaseo" („Despre zidul caucasian"), „Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor. Hronicron a toată Ţara Românească".

Manualele ART 1, CORINT 3,
HUMANITAS, NICULESCU

ISTORIA IEROGLIFICĂ

„Istoria ieroglifică", scrisă la Constantinopol între 1703-1705, considerată primul roman din literatura română, un **roman alegoric** sau **roman-parabolă**, seamănă, prin folosirea unor măşti animaliere, cu romanul medieval francez „Le Roman de Renard" şi, prin virulenţa polemică a pamfletului politic, cu „Istoria secretă" a lui Procopius din Cezareea. În aceste pagini, Dimitrie Cantemir radiografiază, în limbaj criptografic, **tabloul politic** al epocii sale, luptele complicate pentru domnie dintre partidele boiereşti în Moldova şi în Ţara Românească, dintre Cantemireşti şi Brâncoveni. În planul alegoric al romanului se luptă două ţări, a patrupedelor (ţara Leului) şi a păsărilor (ţara Vulturului). Corbul a dat poruncă să se înlăture epitropul ţării dobitoacelor, Vidra, făcând plocoane, în ţara peştilor (Imperiul Otoman), Camilopardalului şi Pleonexiei (Lăcomia). Pardosul şi Brehnacea cârmuiesc treburile în cele două împărăţii, dar muştele (ţăranii) se revoltă şi le fură bucatele. Corbul şi Struţocămila îl bănuiesc pe Inorog şi uneltesc cu împăratul peştilor împotriva lui. Cameleonul îl prinde pe Inorog şi-l dă crocodililor, adică demnitarilor turci corupţi. Împărăţia peştilor este Imperiul Otoman. Vidra este Constantin Duca, Brâncoveanu e Corbul, iar Dimitrie Cantemir este misteriosul Inorog. În Moldova, mari boieri sunt Pardosul (Iordache Ruset), Lupul (hatmanul Bogdan), Vulpea (Ilie Ţifescu). În Ţara Românească, sunt Cucunozul şi Brehnacea (Mihai Cantacuzino spătarul şi stolnicul Constantin Cantacuzino), Uliul (Ştefan Cantacuzino). Boierimea este reprezentată prin categoria animalelor „rumpătoare", boierimea mai de jos, animalele de vânat, iar ţăranii sunt asimilaţi clasei insectelor. Cameleonul este Scarlat Ruset. Poarta este cetatea Epithimia, Templul lăcomiei. Vânat, Inorogul se refugiază pentru scurt timp la Cucoşul Europei, ambasadorul Franţei. Acţiunea e complicată, cu semnificaţii sofisticate, în maniera

barocului literar, manifestat şi în expresia lingvistică, în care limbajul este bogat, cu sonorităţi sumbre sau ironice. Drama Inorogului, marele nedreptăţit al „Istoriei ieroglifice", se desfăşoară pe orizonturi vaste, antrenând Soarele, Calea Lactee, Galateea.

„Istoria ieroglifică" prezintă scenariul luptei pentru tron între Cantemireşti şi Brâncoveni în perioada anilor 1703-1705, fundalul, **timpul fabulei, al istoriei**, cuprinzând însă aproape douăzeci de ani. Destinul Moldovei este determinat de domnul Ţării Româneşti, în momentul în care aceasta era în pragul unei crize economice. „Istoria ieroglifică" este alcătuită din douăsprezece părţi, având două mesaje adresate „cititoriului", **cititorul fictiv** (cel care trebuie format ca să înţeleagă mesajul), unul la începutul scrierii şi altul la sfârşit, prin „Scara a numerelor şi cuvintelor ieroglificeşti tâlcuitoare". Ideea centrală este de a reconstitui sub formă cifrată o epocă istorică: „spre a ieroglifica această istorie condeiul a-mi slobodzi tare m-au asuprit". Cheia numerelor şi a personajelor este „acoperitoare", căci pentru „betejirea inimilor foarte ferindu-ne, dezvălind, le acoperim şi acoperindu-le, le dezvălim". Prin încifrare, scrierea este o **istorie secretă**, în sensul că scriitorul nu putea să folosească nume reale, din cauza adversităţilor ce s-ar fi declanşat împotriva lui. Istorii secrete au existat în toate timpurile, iar Dimitrie Cantemir foloseşte toate metodele pentru a încripta mesajul textului. În acelaşi timp, el face şi un exerciţiu literar mărturisit, înclinat fiind „spre deprinderea ritoricească". Astfel, „Istoria ieroglifică" devine o scriere cu o amplificare enormă în spaţiul ficţional, dobândind toate atributele **operei literare autentice**, de mare valoare artistică.

LITANIA INOROGULUI. Urmărit de toţi, Inorogul rosteşte, într-un **registru liric profund**, o **incantaţie universală**, apelând la dezlănţuirea elementelor naturii într-un cataclism devastator. Inorogul este duşmănit de toţi: de Hameleon, care îl ameninţă cu vicleşugurile sale, de Corb, principalul prigonitor, de gonaşii fără prihană ai acestuia. Muzica acestei căderi neaşteptate, redată prin **proză ritmată**, este litania înfrângerii unui destin: „Plecatu-s-au cornul Inorogului, împiedicatu-s-au paşii celui iute, închisu-s-au cărările céle neîmblate, aflatu-s-au locurile céle necălcate, în silţele întinse au cădzut, puterii vrăjmaşului s-au vândut.". Duşmănit din toate părţile, numai Dumnezeu îl mai poate salva de acest infernal complot, litania lui luând aspectul retoric al unui blestem înfricoşător: „Munţi, crăpaţi, copaci, vă despicaţi, pietri, vă fărâmaţi! Asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munţii puhoaie pogoară, lăcaşele Inorogului, păşunele, grădinele, cernească-să, pălească-să, veştedzască-să, nu înflorească, nu înverdzască, nici să odrăslească şi pre domnul lor cu jéle, pre stăpânul lor negréle, suspinând, tânguind, nencetat să pomenească.". Intriga elementelor naturii este enormă, într-o **litanie mioritică de proporţii cosmice**, cu un ritm interior de o înaltă poezie: „Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiţi, şi-n amar vă primeniţi. [...] Clătească-să ceriul, tremure pământul, aerul trăsnet, nuării plesnet, potop de holbură, întunérec de negură vântul să aducă. Soarele zimţii să-şi rătédze, luna, siindu-se, să să ruşinedze, stélele nu scântăiadze, nici Galatea să luminédze.".

Incantaţia plină de jale copleşeşte spaţiile, integrând în orizontul textului alte elemente ale divinului, într-o amplă enumerare a tuturor sugestiilor astrologice din Zodiac, interpretate acum în zodie nefastă: „Cloşca puii răzsipască, Lebăda Lira să-şi zdrobească, Leul răcnească, taurul mugească, [...] Péştii fără apă să să înéce, Gémenii să să desfrăţască, Fecioara frâmseţe să-şi grozăvască, cosiţa galbănă în negru văpsască, Scorpiia ascuţit acul să-şi tâmpască, Streleţul arcul frângând, ţinta nu lovască, Cumpăna dreptatea nu mai aréte, Apariul topască-să-n séte.". Destinul Inorogului stă, în concepţia populară, sub semnul voinţei divine, oamenii fiind, potrivit cronicarului, „supt vremi", ca şi Dimitrie Cantemir, care parcă simte că, în ţările române, treptat se instaurează domnia răului.

Textul prezintă, ca şi punctul culminant din balada „**Mioriţa**", o **alegorie**, adică o istorie situată sub semnul unui simbolism profund, pentru că fiecare personaj are un corespondent semnificativ în viaţa reală. Fiecare personaj este un adversar al lui Cantemir, fiecare eveniment face parte a unui complot universal împotriva Inorogului.

Limba literară folosită de Dimitrie Cantemir are un farmec remarcabil, reprezentând un moment de tranziţie între cuvântul domol, evocator al lui Neculce şi învolburatele experienţe lingvistice pe care le va suferi limba română în epocile literare viitoare, în special cea romantică. Fiind o invocaţie ce antrenează imense forţe ale naturii, într-o acţiune concertată, predomină verbele, folosite într-o poetică formă a conjunctivului cu valoare imperativă: „desfrăţască", „mugească", „răcnească", „grozăvască", „tâmpască" sau chiar imperativul gramatical. Multe cuvinte din text sunt arhaisme sau conţin fonetisme arhaice: „holm" = dâmb, deal, „silţă" = cursă, laţ, capcană, „holbură" = volbură, „tâmpi" = a se strica, a se toci. Forma conjuncţiei „iar" devine „iară", Scorpia devine Scorpiia.

PAMFLETUL POLITIC. „Istoria ieroglifică", urmând legile estetice de alcătuire a unei opere complexe, este un **pamflet** la adresa realităţilor social-istorice ale vremii şi a lumii conduse de interese meschine, nerespectând principiile umaniste. Este o **carte secretă**, cu un adevăr ocultat, criptic, fiindcă personajele reale erau încă în viaţă, o scriere în genul „Istoriei secrete" a lui Procopius din Cezareea, în care este prezentată decadenţa imperiului din timpul lui Iustinian. Atacurile lui Dimitrie Cantemir sunt îndreptate şi asupra fratelui său, Antioh Cantemir, Filul (elefantul), căruia îi place peste măsură mâncarea, fiind din acest motiv lesne manevrat de adversari. **Pamflet politic**, cu trimiteri directe la Capiştea Pleonexiei (imperiul turcesc), la familia lui Brâncoveanu, a Ruseteştilor, a lui Alexandru Mavrocordat, „Istoria ieroglifică" este un document al unei întregi epoci, în care marea strălucire voievodală, dată de vremea lui Ştefan cel Mare, este înlocuită cu lipsa de glorie a lumii aflate sub influenţa puterii otomane. Nota de pamflet a scrierii se traduce tocmai prin polemica uneori subtilă, alegorică, alteori vehementă, folosită de Cantemir în prezentarea acţiunilor personajelor, în conturarea portretelor, cele mai multe fiind monstruozităţi ale regnului animal, definitorii pentru grotescul caracterelor. Decriptarea mesajului se înscrie într-o strategie elevată şi avizată de lectură, bazată pe cheia de identificare a numelor, fiecare personaj ţinând de un anume simbolism al reprezentărilor animale, corelate cu tipologia umană.

HAMELEONUL. Portretul Hameleonului este al unui **personaj malefic**: „La Hameleon de lungimea limbii ce are lucru de mirat ieste, pentru a cui fire întâi a povesti puţintel zăbăvindu-ne...". Ciudata arătare trăieşte într-un ţinut nou, numit „Barbaria", din Africa de Nord, cu exemplarele cele mai mari, dar şi la Zmir (Smirna), în Asia. Descrierea Hameleonului frizează grotescul: este un animal asemănător cu broasca, „numai capul spinticătura gurii péştelui ce-i dzic lacherda să răduce", fără grumaz şi cu gura mult spintecată, încât aceasta îi ajunge până la umeri. Are spinarea porcului de la cap până la coadă şi, în plus, „gărbovă-i ieste". În loc de piele are solzi de peşte, iar la ochi „albuşuri în giurul împregiurul luminii ca alte jigănii nu are". Corpul îi este învelit cu solzişori „numai mai mănunţei", iar ochii au o strălucire hidoasă: „în vârvul ascuţiturii lumina ochiului cât un grăunţ de mac gălbinind să vede". Coada este cât a şoarecilor mari, pe care şi-o împleticeşte de fiecare dată când sare pe diverse obstacole. Limba poate fi chiar mai lungă decât coada, iar în vârful ei se află o secreţie cleioasă, ca de vâsc. Toate aceste trăsături ale cameleonului pun în evidenţă **caracterul** său **duplicitar**, posibilitatea de a strânge bine în mâini prada, victima complotului din „Istoria ieroglifică". Hameleonul este o creatură care nu iubeşte prea mult lumina, fiind cufundată în intrigile complicate pentru domnie.

În acest fragment, **arta portretistică** a lui Cantemir este remarcabilă prin **invenţia detaliilor descriptive contradictorii**, prin asocierile mai puţin obişnuite, sugerând duplicitatea, prin imaginea de fiinţă infernală a cameleonului, desprinsă parcă din tablourile lui Hieronymus Bosch, care, în arta Renaşterii, erau o **expresie a monstruosului şi a grotescului.**

PARABOLA PORCARULUI. Este povestită Şoimului de către Inorog, pentru a-şi preciza atitudinea faţă de tiranie şi a explica originile sociale şi psihologice ale acesteia. Ca orice pildă venită din înţelepciunea veche, întâmplarea se înscrie în sfera fabulosului: „Odânâoară, frate, era un păstoriu de râmători carile cu siimbria a tot satului în care lăcuia din dzi în dzi viaţa îşi sprijeniia.". Condiţia socială neînsemnată a porcarului presupune un orizont de cunoaştere mărunt, mărginit, cu toate trăsăturile de caracter izvorâte din acesta. Soarta îl conduce, la fel ca în scrierile antice, la cea mai înaltă cinste din împărăţie, întrucât regele murise şi cetăţenii stabiliseră ca primul om venit în cetate să fie pus în scaun: „Deci după sfatul de sară, de dimineaţă sculându-să (căci nici norocul porcariului dormiia), lângă drum pre porcariul din pajişte sculându-să şi la urduroşii ochi cu mânule frecându-să, aflară, pre carile îndată cu cinste ridicându-l şi din rufoase sucmane în porfiră primenindu-l, în lectică împărătească îl aşedzară şi, cu mare alaiu, până la curţile împărăteşti petrecându-l, după obiceiul locului, cele ce se cădea ţeremonii spre încoronarea lui făcură, de unde s-au luat cuvântul carile să dzice (Sara ghigariu, dimineaţa spătariu).".

Personaj teluric şi instinctual, pornit din mijlocul turmei tocmai în scaunul de împărat, porcarul are toate „calităţile" necesare unui tiran: „Cela ce norocul face, nici mintea, nici socoteala a desface poate, însă oul cioarăi, de pieptul păunului o mie de ani de s-ar cloci, din găoace tot de cioară, iară nu din păun puiu va ieşi, în care chip şi împăratul acesta nu la ce nărocul l-au adus, ce spre firea l-au născut va arăta, şi această prorocire nu din deşartă fantazie scornită să o socotiţi, ce aminte cuvintele şi faptele îi luaţi.". Porcarul nu se dezminte şi începe să-i prigonească pe ceilalţi, pentru fapte neînsemnate sau pentru duşmănii vechi, până când oamenii se unesc şi îi hotărăsc pieirea: „Şi adevărat că împărăţia aceea până mai pre urmă, de tirania lui, la mare primejdie de pohârnire sosind şi acmu ca un pojar în fânul uscat răutate-i în toate părţile lăţindu-se şi ijdărându-se, tuturor lucru nesuferit a fi să cunoscu. Şi aşe, cu toţii sculându-să, în aşternutul unde cu feliu cu feliu de spurcăciuni să tăvăliia aflându-l şi dzilele şi tiranii îi puseră capăt.".

Manualul CORINT 1

DESCRIEREA MOLDOVEI
DESPRE NĂRAVURILE MOLDOVENILOR

Prin „Descrierea Moldovei", Dimitrie Cantemir se exercită ca un antropolog *avant la lettre*, realizând o **frescă socială, politică şi economică** a Moldovei începând cu descinderea din rădăcina dacoromană până în zilele sale. Capitolul al XVII-lea, „Despre năravurile moldovenilor", dă contur unui **portret moral** bazat pe contraste, pe excese şi porniri impulsive, rezultând însă o armonioasă unitate a contrariilor, devenită mijloc de rezistenţă prin vreme a unui neam vitregit de soartă, situat în calea tuturor primejdiilor.

Fiind un subiect delicat, primul demers de alcătuire a unui portret psihoetnic al românilor, cu lumini şi umbre, Dimitrie Cantemir mărturiseşte necesitatea obiectivităţii ştiinţifice, mai folositoare decât denaturarea adevărului, printr-un patriotism fals şi prin linguşiri inutile: „...dragostea ce avem pentru patria noastră ne îndeamnă, pe de o parte, să lăudăm neamul din care ne-am născut şi să înfăţişăm pe locuitorii ţării din care ne tragem, iar pe de altă parte, dragostea de adevăr ne împiedică, într-aceeaşi măsură, să lăudăm ceea ce ar fi, după dreptate, de osândit.". De aceea, marele cărturar consideră că este mai cu folos să le arate moldovenilor „cusururile care-i slutesc", decât să-i amăgească prin „linguşiri blajine şi cu dezvinovăţiri dibace", mărturisind „curat" că, în afară de „credinţa cea adevărată şi ospeţie", nu prea găseşte ceva de lăudat. Întrucât „năravurile bune sunt rare", moldovenii se caracterizează prin trufie şi semeţie, fiind „foarte puşi pe gâlceavă", liniştindu-se însă repede şi împăcându-se cu adversarul. „De băutură nu au prea multă greaţă", petrecerile lor ţinând, la sărbători sau pe vreme rea, până dimineaţa, dar, observă cu ironie autorul, la beţie nu-i întrec pe munteni. Cu toate acestea, moldovenii nu au cusururi mai multe decât celelalte popoare, unele dintre ele fiind create şi de locurile de mare primejdie în care trăiesc.

Mereu aflaţi la pândă, în luptă cu agresiunile din toate părţile, moldovenii sunt oameni ai armelor, având multă pricepere, cum va arăta mai târziu şi Mihail Sadoveanu în romanul „Fraţii Jderi", să folosească „meşteşugurile" ce ţin de zeul Ares. Astfel, „arcul îl întind foarte bine, asemenea se pricep să poarte suliţa; dar totdeauna au izbândit mai mult cu spada. Numai vânătorii poartă puşti şi moldovenii socotesc că e un lucru de ocară să folosească această unealtă împotriva duşmanului la care nu ajungi nici prin meşteşugul războiului şi nici prin vitejie...". Aşadar, arma de foc încă este considerată un lucru diavolesc, de care nu trebuie să se folosească împotriva duşmanilor. În luptă sunt la început foarte viteji, dar pot să devină ezitanţi, „mai moi", dacă sunt împinşi înapoi, dar găsesc de multe ori calea „să se întoarcă iar din fugă", obţinând astfel victorii neaşteptate. Faţă de cei învinşi sunt „când blânzi, când cruzi, după firea lor cea nestatornică". În schimb, cruţarea unui tătar sau a unui turc, din partea cărora moldoveanul nu prea s-a aşteptat la lucruri bune, nu poate ţine de milostenia creştinească: „Ei socotesc că este o datorie creştinească să ia viaţa unui turc sau tătar şi pe acela care se arată blând cu aceştia îl socotesc că nu este bun creştin.".

Faţă de oaspeţi, moldovenii au o grijă desăvârşită: „Chipul cu care primesc oaspeţi străini şi drumeţi e vrednic de cea mai mare laudă.". Durata ospeţiei ţine trei zile, constând în „mâncare şi găzduire" fără plată, atât pentru oaspete, cât şi pentru calul său. Pe un străin îl primesc de parcă ar fi fratele lor, „cu faţa voioasă". Drumeţii sunt primiţi cu bucurie: „Unii aşteaptă cu masa de prânz până la al noulea ceas din zi şi, ca să nu mănânce singuri, îşi trimit slugile pe uliţe şi le poruncesc să poftească la masă drumeţii pe care îi întâlnesc.".

Jocurile (dansurile) moldovenilor sunt diferite de ale altor neamuri. Aceştia nu joacă doar câte doi sau câte patru, cum se întâmplă la „franţuji şi leşi", ci în grupuri mai mari, „mai mulţi roată", în cel mai cunoscut joc, hora, practicată îndeosebi la nunţi: „Când se prind unul pe altul de mână şi joacă roată, mergând de la dreapta spre stânga cu aceiaşi paşi potriviţi, atunci zic că joacă **hora**...". Alteori moldovenii se prind într-un şir lung şi fac tot felul de întorsături, fruntea şi coada rămânând „slobode", denumirea unui astfel de joc fiind, după un cuvânt polonez, „danţ". În ritualul de nuntă, aceste dansuri se înfiripă „în ogrăzi şi pe uliţe în două şiruri, unul de bărbaţi, celălalt de femei", păstrându-se obiceiul din bătrâni de a se alege o căpetenie, „un om bătrân şi cinstit de toţi", cu semnul bazileilor în mână, „un toiag poleit cu aur sau unul pestriţ, legat la capăt cu o năframă cusută frumos". Cele două rânduri se amestecă, iar fiecare soţ îşi ţine nevasta cu mâna dreaptă; hora se poate împărţi în mai multe direcţii, luând uneori formă ovală.

Dimitrie Cantemir încheie acest capitol cu jocul căluşarilor, complex şi fascinant, aflat încă „aproape de eres", căruia poporul îi conferă proprietăţi magice, terapeutice, pe care scriitorul le consemnează cu interes.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 35. Prezentaţi, într-un eseu-sinteză, continuitatea ideilor umaniste, despre latinitatea poporului român şi a limbii noastre naţionale, din operele cronicarilor moldoveni ai secolului al XVII-lea în scrierile lui Dimitrie Cantemir.

„Descrierea Moldovei" este scrisă de Cantemir la cererea lui G. W. Leibniz, fondatorul şi primul preşedinte al Academiei din Berlin. Scrierea poate fi considerată un **roman modern, etnologic**, prezentând variate cunoştinţe de limbă, geografie, ştiinţe ale naturii, arheologie, folcloristică. Pe lângă informaţii despre numele vechi şi nou al Moldovei, hotarele ei, condiţiile climatice, principalele cursuri de apă ce o străbat, obiceiurile, tradiţiile şi eresurile moldovenilor, provenind atât din perioada creştină, cât şi din cea arhaică, păgână, „Descrierea Moldovei" este un document al **latinităţii poporului român**, o frescă amplă a lumii românilor din Moldova, întemeiată pe surse documentare variate, între care ideile umaniste desprinse din scrierile cronicarilor moldoveni se află la loc de cinste.

Din acestea şi din alte izvoare, Dimitrie Cantemir preia şi dezvoltă argumentat ideea **originii latine** a poporului român şi a limbii române, într-un document adresat de astă dată unor foruri ştiinţifice europene, prin care să dea caracter de adevăr indubitabil etnogenezei noastre. Scrierea are o **structură unitară**, bine studiată, capitolele de început şi de sfârşit fiind într-o corelaţie deplină, primul tratând evenimentele istorice ale formării poporului român, celălalt aducând argumente întemeiate de ordin lingvistic. Dimitrie Cantemir porneşte astfel de la statul unitar geto-dac, amintind, vorba cronicarilor, de „cel dintâi descălăcat", de războaiele dintre Decebal şi Traian şi de transformarea Daciei în provincie romană. Poporul nou format trăia pe un teritoriu întins, separat ulterior, datorită împrejurărilor istorice, în trei părţi, „mărginaşă, de mijloc şi muntoasă", una formată pe locurile Ungariei şi Valahiei, alta în Transilvania şi a treia fiind Moldova cu teritoriile dimprejur. În privinţa limbii române, Cantemir continuă ideea cronicarilor că „de la Râm ne tragem", argumentând originea latină a graiului românesc, în care se păstrează şi cuvinte de origine dacă. El combate ideea că limba română se desprinde din italiană cu suficiente argumente de ordin lexical şi morfologic (verbe auxiliare, desinenţe, folosirea articolelor etc.), arătând evoluţia diferită, dintr-un anume moment istoric, a celor două limbi. Pentru a nu fi bănuit „că dragostea de patrie ar putea să ne orbească", Dimitrie Cantemir apelează la un istoric străin, citând din Covatius: „Este lucru de mirare că graiul moldovenesc are mai multe vorbe latineşti decât graiul italienesc, cu toate că italianul locuieşte astăzi acolo unde a locuit altădată romanul. Poate că totuşi nu este chiar aşa de mirare, căci italienii şi-au alcătuit un grai la multă vreme după aceea.".

STUDIU DE CAZ: FORMAREA CONŞTIINŢEI ISTORICE:

I. PLAN TEMATIC

1. Definirea termenului:

- conştiinţa istorică – necesitate a cunoaşterii originilor şi a locului unei comunităţi, al unui popor în lume;
- conştiinţa istorică – edificare a eului şi a conştiinţei colective asupra a ceea ce Lucian Boia, în „Istorie şi mit în conştiinţa românească", numeşte istorie: „ce s-a petrecut cu adevărat şi reconstituirea a ceea ce s-a petrecut, cu alte cuvinte, trecutul în desfăşurarea sa obiectivă şi *discursul* despre trecut";

- conştiinţa istorică – modalitate de apărare a identităţii şi a libertăţii naţionale în momente de cumpănă ale istoriei, prin afirmarea, în cazul românilor, a unei descendenţe ilustre şi a continuităţii în acelaşi spaţiu etnic.

2. **Între ficţiune şi istorie:**

- cronicarii resping literatura de ficţiune, motivaţia lor expresă fiind necesitatea recuperării trecutului istoric şi implicit afirmarea şi argumentarea ideii de latinitate:
- Grigore Ureche declară deschis, în cronica sa, că scrie „ca să nu să înnece a toate ţărâle anii trecuţi şi să nu să ştie ce s-au lucrat";
- lipsa izvoarelor istorice „sparie gândul" lui Miron Costin; a lui a „inimii durere", de om aflat „supt cumplite vremi", era regretul de a nu putea să-şi înceapă „Letopiseţul Ţării Moldovei" de la cel dintâi „descălecat", de la cucerirea Daciei de către romani: „Fost-au gândul mieu, iubite cititoriule, să fac létopiseţul Ţărâi noastre Moldovei din decălecatul ei cel dintăi, carele au fostŭ de Traian-împăratul şi urdzisăm şi începătura létopiseţului. Ce sosiră asupra noastră cumplite acestea vrémi de acmu, de nu stăm de scrisori, ce de griji şi suspinuri.";
- „De neamul moldovenilor", scrisă în ultimii ani ai vieţii, vine să împlinească acest vechi deziderat, relevând, în chip sintetic, în „Predoslovie", concepţia despre istorie a cronicarului, atât despre adevărul istoric, cât şi despre responsabilitatea celui care „dă seamă" despre ce scrie;
- în această lucrare îşi propune să demonstreze metodic: „felul neamului, din ce izvor şi seminţie sântŭ lăcuitorii ţărâi noastre"; „de unde sântŭ veniţi strămoşii lorŭ pre acéste locuri"; „supt ce nume au fostŭ întăi la discălecatul lor"; „de cândŭ s-au osebit şi au luat numele cest de acum, moldovan şi muntean"; „ce limbă ţin şi păn-acum"; „în ce parte de lume ieste Moldova, hotarăle ei păn-unde au fostŭ";
- cronicarul este conştient de dificultatea unei astfel de întreprinderi, de „osteneala aceasta", de care „se sparie gândul", fiindcă de la primul descălecat au trecut „atâta véci", „câteva sute de ani peste mie", şi se poate naşte întrebarea cum, după atât timp, „să vorŭ putea şti poveştile adevărate";
- în „Istoria Ţării Româneşti", stolnicul Constantin Cantacuzino susţine, cu o bogată argumentaţie, în care se îmbină stilul erudit cu meditaţia subiectivă, romanitatea poporului român şi latinitatea limbii române, continuitatea populaţiei dacoromane şi după retragerea aureliană, unitatea de limbă şi de neam a locuitorilor din cele trei state româneşti, Moldova, Ţara Românească şi Transilvania;
- prin români, stolnicul Constantin Cantacuzino nu înţelege nu numai locuitorii din Ţara Românească, ci şi pe cei „den Ardeal", care „şi mai neaoşi sunt", şi pe moldoveni şi pe toţi vorbitorii de limbă română din orice parte, chiar dacă au cuvinte „den amestecarea altor limbi"; argumentul cel mai elocvent, în această privinţă, este exprimat metaforic, având firescul fenomenelor naturale, relevând capacităţile stilistice pe care le dobândise limba română: „toţi aceştia dintr-o fântână au izvorât şi cură";
- în „Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor", Dimitrie Cantemir înfăţişează concepţia asupra formării poporului român şi a limbii române, tratând, cu o documentare extrem de bogată, de peste 150 de izvoare, originile poporului român şi evoluţia sa până la al doilea descălecat, momentul întemeierii celor două ţări române, Muntenia şi Moldova.

3. Cronicarii ilustrează **vârsta eroică a istoriei naţionale**, reprezentată de victorii răsunătoare şi de figuri istorice memorabile, Ştefan cel Mare, Mihai Viteazul, Constantin Brâncoveanu, Dimitrie Cantemir:

- Grigore Ureche înfăţişează o epocă istorică glorioasă, de maximă înflorire statală şi culturală, din timpul domniei lui Ştefan cel Mare, căruia cronicarul îi dedică cea mai mare parte a scrierii;
- memorabilul portret al lui Ştefan cel Mare reprezintă o sinteză a unei întregi epoci istorice ilustrate prin figura emblematică a unui personaj, a cărui trăsătură însumează, în ciuda unor detalii negative şi contradictorii, **atributele eroicului**;
- „Letopiseţul Ţării Moldovei" al lui Grigore Ureche reconstituie şi transferă în plan narativ evenimente importante din istoria Moldovei, unul semnificativ, plin de învăţăminte morale, fiind şi „Războiul lui Ştefan vodă, când au bătut pre Albrehtu craiul leşescu la Codrul Cozminului, leat 7005" (1497);
- cronica lui Miron Costin cuprinde şi o scurtă istorisire despre Mihai-Vodă, „acel vestit între domni, încă bine neaşedzat după moartea Mihnei-vodă", dar care obţine o răsunătoare victorie la Călugăreni, în anul 1595;
- „Letopiseţul cantacuzinesc" conţine o secvenţă narativă memorabilă, una dintre scenele ireversibile ale istoriei, moartea lui Mihai Viteazul pe Câmpia Turzii, în 1601;
- personajul cel mai important al cronicii lui Ion Neculce este Dimitrie Cantemir, căruia îi conferă o tipologie de personalitate impunătoare a timpului său;
- Cantemir este un om doritor nu atât de avere, cât de faimă, atât cărturărească, de om învăţat, cât şi militară, de luptător pentru eliberarea românilor de sub dominaţia Imperiului Otoman, căruia îi prevede de altfel decăderea inevitabilă, în lucrarea sa „Historia incrementorum atque decrementorum Aulae Othomanicae";
- acţiunile lui Dimitrie Cantemir sunt preţuite la valoarea lor adevărată: „... şi vădzând că atunce trage toată creştinătatea bucuria şi nădejdea creştinilor, adeca moscalilor, au început şi el a să ajunge cu creştinii şi a-i înştiinţa la Poartă. Şi aşe cu meşteşug au scris la Poartă, ca să-i dea voie să facă a să agiunge cu moscalii şi ce-ar vide şi ce-ar înţelege, de toate să facă ştire Porţii. Deci vezierul, gândind că va hi drept Porţii datu-i-au şi ace voie.";
- primele nouă legende din „O samă de cuvinte" sunt legate de personalitatea lui Ştefan cel Mare şi de întâmplări din timpul domniei acestuia, cel mai des amintite fiind legendele despre întemeierea Putnei, despre aprodul Purice sau despre Dumbrava Roşie.

4. Începuturile literaturii artistice; **arta naraţiunii** şi a **portretului**:

- cronica lui Grigore Ureche dobândeşte o valoarea literară incontestabilă prin relatarea care depăşeşte **istoria** propriu-zisă, prin **organizarea discursului epic**, prin **naraţiune, descriere** şi **portret**, realizându-se o adevărată imagine a lumii medievale româneşti, o **imago mundi**, una din lumile posibile de care vorbesc naratologii moderni;
- cronicarul este interesat de calitatea însemnărilor sale, nu de cantitate, supraveghează evenimentele cu atenţie, respectând, desigur, temporalitatea istorică firească, dar intervenind pentru a le da un summum de semnificaţie;
- o secvenţă narativă memorabilă a cronicii lui Grigore Ureche o reprezintă domnia lui Alexandru-Vodă Lăpuşneanul, devenită sursă de inspiraţie pentru scriitorii de mai târziu;
- arta portretului se ilustrează exemplar în portretul lui Ştefan cel Mare, elogios în întregul său, alcătuit însă din lumini şi umbre, în construcţia sa revelându-se o evidentă reticenţă a afirmaţiilor encomiaste, o ezitare bine controlată în construcţia frazei, pentru a da autenticitate şi obiectivitate virtuţilor marelui domnitor;
- alternarea, prin **detaliere narativă**, a însuşirilor personajului şi mişcarea în spaţiul epic, cu urcuşuri şi coborâşuri, redate prin mărci semantice sugestive („căzut" – „să

rădica", „jos" – „deasupra"), ilustrează linia unui destin istoric providențial, a omului slab fizic, „nu mare de statu", supus trecerii timpului, care își depășește însă condiția, devenind erou;

- în tabloul terifiant al invaziei lăcustelor, Miron Costin dezvăluie atribute ale prozatorului modern: perspectiva naratorului care e martor la întreaga întâmplare, privirea de aproape înregistrând cele mai semnificative amănunte ale neobișnuitei întâmplări; **descrierea** se îmbină cu **narațiunea**, **imaginile vizuale** și **auditive** abundă, figurile de stil dominante sunt **comparațiile**, **repetițiile**, **enumerațiile**, creând un **ansamblu hiperbolic** al unei apocalipse ecologice;
- cu Ion Neculce ne aflăm deja în domeniul **prozei artistice**, în care **narațiunea** plină de efecte literare se îmbină cu **portretistica** trasată în linii clare, cu o privire de aproape, esențializând în câteva trăsături caracterul personajelor; Al. Piru sublinia că „Neculce are, ca nimeni altul până la el, darul portretizării figurilor evocate, însușire de romancier. Personajele sale istorice sunt în marea lor majoritate eroi de roman.";
- discursul narativ din cronica lui Neculce, aflat în cele mai multe împrejurări în calitate de **narator martor**, îndreaptă scriitura către literatura artistică; un fapt istoric al vizitei țarului Petru cel Mare la Iași ar fi fost consemnat succint, fără detalii, subliniindu-se importanța vizitei și înțelegerile încheiate; în plan literar însă, respectiva secvență dobândește **spațialitate**, **detalii**, o anume **succesiune temporală** a momentelor narative, sunt introduse **personajele**, se focalizează anumite chipuri, în primul rând al împăratului Rusiei, sunt surprinse obiceiuri protocolare, atitudini ale actanților, sentimente, privirea admirativă a naratorului; ca o **viziune de ansamblu**, se creează **atmosfera de epocă**, specifică unui gen literar apărut mai târziu, romanul;
- Neculce continuă, într-un spațiu narativ mai convingător, un anume **simț tragic al istoriei**, preluat de la Miron Costin, potrivit căruia misterul se observă din simplitatea faptelor, niciodată din puterea lor de generalitate;
- legendele lui Ion Neculce fac trecerea, în istoriografia românească, de la **proza expozitivă** la cea **artistică**, de la simpla consemnare a evenimentului istoric la transfigurarea lui estetică;
- Ion Neculce face aici un prim exercițiu de **culegător de folclor** din literatura română, având în vedere tocmai caracteristicile creației populare teoretizate mai târziu: caracterul oral, anonim, colectiv și tradițional al acesteia;
- narațiunea sporește în atractivitate: scriitorul introduce în discurs **anecdota**, **poanta**, **umorul**, **oralitatea**, tehnici narative mai complicate, **povestirea în povestire** (ca în legenda IV), folosește **eresurile** și **basnele** pentru a contura personalitatea unor domnitori faimoși;
- „Istoria ieroglifică" a lui Dimitrie Cantemir este considerată primul roman (mai mult, **roman alegoric** sau **roman-parabolă**) din literatura română, cu un scenariu epic ce supune analizei o întreagă epocă istorică, într-o scriitură criptică, folosind simboluri ezoterice și un număr impresionant de personaje;
- textul atinge uneori accente poetice profunde, ca în litania Inorogului, care, părăsit de toți, își deplânge soarta într-un **registru liric** profund, devenit o **incantație universală**: „Munți, crăpați, copaci, vă despicați, pietri, vă fărâmați! Asupra lucrului ce s-au făcut plângă piatra cu izvoară, munții puhoaie pogoară, lăcașele Inorogului, pășunele, grădinele, cernească-să, pălească-să, veștedzască-să, nu înflorească, nu înverdzască, nici să odrăslească și pre domnul lor cu jéle, pre stăpânul lor negréle, suspinând, tânguind, nencetat să pomenească.";

- implicarea elementelor naturii este enormă, într-o **litanie mioritică de proporții cosmice**, cu un ritm interior de o înaltă poezie: „Ochiuri de cucoară, voi, limpedzi izvoară, a izvorî vă părăsiți, și-n amar vă primeniți. [...] Clătească-să ceriul, tremure pământul, aerul trăsnet, nuării plesnet, potop de holbură, întunérec de negură vântul să aducă. Soarele zimții să-și rătédze, luna, siindu-se, să să rușinedze, stélele nu scântăiadze, nici Galatea să luminédze.";
- limba literară folosită de Dimitrie Cantemir are un farmec aparte, reprezentând un moment de tranziție între cuvântul domol, evocator al lui Neculce și involburatele experiențe lingvistice pe care le va suferi limba română în epocile literare viitoare, în special cea romantică.

II. BIBLIOGRAFIE

Bădărău, Dan, „Filosofia lui Dimitrie Cantemir", Editura Academiei, București, 1964.

Boia, Lucian, „Istorie și mit în conștiința românească", Editura Humanitas, București, 1997.

Cantemir, Dimitrie, „Istoria ieroglifică", vol. I, II, Editura pentru Literatură, București, 1965.

Cartojan, Nicolae, „Istoria literaturii române vechi", Editura Minerva, București, 1964.

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, București, 1982.

Manolescu, Nicolae, „Istoria critică a literaturii române", Fundația Culturală Română, București, 1997.

Mazilu, Dan Horia, „Recitind literatura română veche", Editura Universității din București, 1994.

Mazilu, Dan Horia, „Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea", Editura Minerva, București, 1976.

Piru, Alexandru, „Istoria literaturii române de la origini până la 1830", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1977.

Vaida, Petru, „Dimitrie Cantemir și umanismul", Editura Minerva, București, 1972.

* * * „Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900", Editura Academiei, București, 1979.

* * * „Istoria literaturii române", vol. I, Editura Academiei, București, 1964.

* * * „Cronicarii moldoveni. Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce". Antologie, comentarii, dosare critice, glosar și bibliografie de Dan Horia Mazilu, Editura Humanitas, București, 1997.

* * * „Cronicari munteni". Prefață de Al. Piru, antologie de Virgiliu Ene, text stabilit de Mihail Gregorian, Editura Tineretului, București, 1968.

Manualele ALL, ART 2,
CORINT 2, NICULESCU

ION BUDAI-DELEANU

ȚIGANIADA

ION BUDAI-DELEANU (1760?-1820). Poet şi cărturar iluminist. Este cel mai important reprezentant al Şcolii Ardelene. S-a născut în satul Cigmău, lângă Orăştie. Şcoala primară o face în satul natal, după care în 1772 pleacă la seminarul de la Blaj. Urmează facultatea la Viena. Devine prin concurs secretar al cancelariei chezaro-crăieşti din Lemberg, Galiția. Ion Budai-Deleanu face parte din pleiada scriitorilor iluminişti, incluzând în operele sale noțiuni fundamentale de teologie, filozofie, istorie, filologie. Elaborează o gramatică având la bază regulile limbii latine, „Fundamenta", în care sunt incluse formele **an**, **anvară**, vocativele vechi, **doamnăo**, **oame**, genitivul pronumelui personal, **miserere mie**, forme vechi de optative, **vă în pace**, din latinescul **vade**, dar nu propune un latinism exagerat şi recomandă cultivarea limbii române, eliminarea împrumuturilor din turcă şi maghiară.

Este preocupat de originea populațiilor din Transilvania, în „De originibus populorum Transylvaniae", folosind ca izvoare „Metamorfozele" lui Ovidiu, „Theogonia" lui Hesiod, „Păsările" lui Aristofan. În această lucrare stabileşte ca termen de referință o vârstă de aur a omenirii, un *illo tempore*, identificat în vremea tracilor descinşi din Iafet. În capitolul „De origine Valachorum" aduce argumente în favoarea latinității limbii române şi a continuității pe aceste tărâmuri a poporului român. Combate ipotezele neştiințifice după care românii s-ar fi născut din amestecul slavilor din sudul Dunării cu romanii.

Opere sale principale sunt „Fundamenta gramaticae linguae romanicae", „Temeiurile gramaticii româneşti", „Lexicon românesc-nemțesc şi nemțesc-românesc", „Țiganiada sau Tabăra țiganilor", „Dascălul românesc pentru temeiurile gramaticii româneşti".

„Țiganiada", capodopera sa literară, este o epopee, un „poemation eroi-comico-satiric" în stil parodic, pornind de la modelele clasice, ale epopeilor eroice din antichitate, „Iliada" şi „Odiseea", dar şi „Batrachomiomahia" („Bătălia şoarecilor cu broaştele"), atribuită tot lui Homer, până la cele mai apropiate de vremea autorului, „Vadra răpită", de Tassoni, „Animalele vorbitoare", de abatele Costi, „Orlando furioso", de Ariosto, „Fecioara din Orleans", de Voltaire.

Acțiunea este complexă, punându-l în evidență, pe lângă întâmplările eroi-comice ale taberei țiganilor, şi pe Vlad Țepeş, păstrat într-un portret din Ambras, Tirol, sub o formă diferită de cea cunoscută, cu fața smeadă şi sprâncene mari, negre. Domnitorul muntean le stabileşte țiganilor o tabără la Spăteni, între Bărbăteşti şi Inimoasa, nume simbolice, pentru a nu fi folosiți ca iscoade de către turci. Parpangel porneşte în căutarea Romicăi, furată de Satana, şi se întâlneşte cu voinicul Argineanu, bea din apa vie, în timp ce al doilea adoarme, luând apă din fântâna somnului. Astfel revitalizat, Parpangel este gata să pornească la luptă împotriva turcilor, când vederea unor pete de sânge îi aduce aminte de iubita sa. Ca unul din acei eroi byronieni din secolul romantismului, vrea să-şi ia viața, dar, din fericire, este făcut invulnerabil, ca Ahile, fiul zeiței Thetis, şi atunci porneşte într-una din rătăcirile sale prin pădurea vrăjită. Pentru a încerca vitejia țiganilor, Țepeş vine cu soldați îmbrăcați în haine turceşti şi, după ce aceştia fug, îşi arată adevărata identitate. Quiproquo-ul este interesant, mai ales că, atunci când vin adevărații turci, țiganii luptă cu vitejie. După bătălie, se încearcă, în sensul ideilor iluministe ale timpului, formarea unui stat țigănesc, cu legi proprii, dar țiganii nu se înțeleg, aşa că încep sfada, lupta, după toate regulile cunoscute, şi tot planul lor se năruie. Vlad este detronat de boierii intriganți şi ia calea exilului.

Ion Budai-Deleanu ridiculizează ideea unui paradis terestru, în viziunea lui Parpangel, imaginat parcă după gusturile unui gurmand: „În locul dă arburi şi copace/ Cresc rodii, năranciuri ş' alămâi/ Şi tot feliu dă pom ce la gust place,/ [...]/ Iar' în loc dă năsip şi ţărână,/ Tot grăunţă dă-aur iai în mână". Preţiozitatea barocă a limbajului aminteşte de romanele lui Honoré d'Urfe, iar bizarul, inegalul se constituie într-un registru stilistic asemănător. Ţara utopică a lui Ion Budai-Deleanu se bazează exclusiv pe satisfacerea simţurilor banale, a foamei dominante: o lume demitizată, în care toţi trăiesc îmbelşugaţi, fără niciun ideal, aserviţi poftelor trecătoare. Râurile sunt de lapte dulce, ţărmurile de mămăligă, izvoarele au rachie, dealurile sunt din caş, brânză şi slănină. O imagine grotescă a paradisului, demnă de unul din tablourile lui Paul Klee. Un paradis al flămânzilor, bun pentru vulg, întotdeauna păcălit de-a lungul istoriei, visând perpetuu la **panem et circenses.**

Imaginea raiului pare o replică la tabloul lui Hieronymus Bosch, „Grădina desfătărilor", în viziunea unui paradis terestru adaptat nevoilor unei comunităţi oropsite în istorie, în acelaşi timp ludică, extrem de naivă, aceea a ţiganilor. În „Cântul al IX-lea", se prezintă condiţiile de a accede în paradis: „În raiu nimene nu să sloboade/ Dacă nu e ca lamura curat,/ Dăci, pă care din lăuntru roade/ Dă-ar hi cât dă mic ghimp sau păcat,/ Întâi trăbue pân iad să treacă/ Şi lungă pocăinţă să facă.". Pentru a ieşi din acest purgatoriu sui-generis, trebuie o scrisoare, un fel de permis de liberă trecere de la Sfântul Mihail, paznic al porţii raiului, care poate pune în evidenţă caracterul bun sau rău al omului, pentru a ajunge în paradis: „De-acolo venindu-i zioa scrisă/ Scapă şi trecând din vamă-în vamă/ Soseşte până la poarta-închisă/ A raiului, dar' nime nu-l chiamă/ Şi nu poate să să bage-în raiu/ Fără carte de la Sân Mihaiu". Iadul, prin opoziţie cu raiul, este un loc urât, de care trebuie să fugi: „O! dă iadul urât tot să fugi!/ În raiul frumos tot să rămâi,/ Tocma dă te-ar alunga cu drugi!". Paradisul e „grădina desfătată", situată într-un loc-neloc, între „ceriu şi pământ", topos ce nu poate fi identificat cu uşurinţă, pentru că totul ascultă aici de o ierarhie divină.

Totodată, autorul inculcă şi credinţe vechi în nemurirea sufletului, întâlnite în multe mitologii, în tradiţiile ezoterice ale dacilor şi ale celţilor, sufletele celor buni fiind păstrate şi după moarte. Tocmai această transmigraţie a sufletelor reprezintă concepţia romantică *avant la lettre* a lui Ion Budai-Deleanu despre lume şi viaţă. Mai mult decât oricare scriitor din epoci literare precedente, romanticii resuscită vechile mituri şi determină o reînscriere a lumii în coordonate primordiale.

Lumea paradiziacă este a sonurilor line, „desmierdătoare": „Acolo vezi tot zile sărine/ Şi ceriu limpede, fără nuori,/ Vântucele drăgălaşe, line/ Dulce suflând prin frunze şi flori,/ Tot feliu dă păsărele ciudate/ Cu viersuri cântând pre minunate.". Clima este perfectă: „Acolo Dumnezieu aşa fece,/ Să nu fie vară zădufoasă,/ Nici iarnă cu ger, nici toamnă rece,/ Ci tot primăvară mângăioasă;/ Soarele-încălzeşte şi desfată,/ Iară nu pripeşte niciodată.". Parcă pentru a repara sărăcia seculară a unei etnii nefericite, „pă zios" „Zac tot pietri scumpe şi mărgele", într-o imagine parnasian-parodică a opulenţei, însă cu o tuşă poetică grosieră, adaptată viziunii unui materialism extrem. Şi imaginea naturii este adusă în acelaşi registru referenţial: „În locul dă arburi şi copace/ Cresc rodii, năranciuri ş'alămâi/ Şi tot feliu dă pom ce la gust place,/ Cum şi rodite cu struguri vii,/ Iar' în loc dă năsip şi ţărână,/ Tot grăunţă dă-aur iai în mână.".

Mâncarea este, iarăşi, în aceeaşi viziune idilică, prezentă peste tot, întregul spaţiu devenind comestibil: „Râuri dă lapte dulce pă vale/ Curg acolo şi dă unt păraie,/ Ţărmuri-s dă mămăligă moale,/ Dă pogăci, dă pită şi mălaie!.../ O, ce săntă şi bună tocmeală!/ Mânci cât vrei şi bei făr' ostăneală!". Băutura, într-un neobişnuit neptunism al raiului, dobândeşte proporţii pantagruelice: „Colea vezi un şipot dă rachie,/ Ici dă proaspătă mursă-un izvor,/ Dincolea balta dă vin te-îmbie,/ Iară căuş, păhar sau urcior/ Zăcând afli-îndată lângă tine,/ Oricând chieful dă băut îţi vine.”. „Balta dă vin” se adaptează parcă nevoilor unui Setilă din basme, iar „rachia” este un termen popular obişnuit pentru personajele însetate de licori bahice.

Mai mult, întregul peisaj este văzut prin ochii unui uriaş Flămânzilă, alt personaj memorabil din basmele româneşti: „Dealurile şi coastele toate/ Sunt dă caş, dă brânză, dă slănină,/ Iar' munţii şi stânce gurguiate,/ Tot dă zăhar, stafide, smochine!.../ De pe ramurile dă copaci,/ Spânzură covrigi, turte, colaci.”. Imaginaţia culinară este remarcabilă, toate componentele peisajului izvorând dintr-un nesecat „corn al abundenţei”, unde fiecare locuitor al raiului poate găsi tot ce-i pofteşte inima: „Gardurile-acolo-s împletite/ Tot cu fripţi cârnăciori lungi, aioşi,/ Cu plăcinte calde streşinite,/ Iar' în loc dă pari tot cârtaboşi;/ Dară spetele, dragile mele,/ Sunt la garduri în loc dă proptele.”.

Desfătarea este văzută totuşi în sens biologic restrâns, pentru că oamenii vor să-şi îndestuleze pântecele şi să bea din plin, într-o viziune de paradis celtic, în care se petrece şi se bea în neştire. Compunerea acestei imagini ţine de mentalitatea idilică a unui om însetat de toate plăcerile vieţii. Însă peisajul este atemporal, pentru că în paradis resursele sunt nesfârşite.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

ILUMINISM. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari”, din it. *illuminismo* şi denumeşte o mişcare ideologică şi cultural-literară ce cuprinde Europa şi America în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Are caracter antifeudal şi antireligios, punând pe primul plan raţiunea, ştiinţa şi umanismul, urmărind impunerea unei noi ordini sociale şi spirituale. Secolul al XVIII-lea devine astfel, în Europa, „secolul luminilor”, mişcarea ideologică şi culturală propunându-şi luminarea poporului, afirmarea drepturilor omului, reformele sociale prin care să se obţină un nou model de societate. Din punct de vedere cronologic, iluminismul corespunde cu perioada marilor revoluţii din Europa, având ca punct de pornire Revoluţia de la 1789 din Franţa, care afirmă spiritul de libertate şi de egalitate între fiinţele umane, teoretizat mai întâi în lucrări ale filozofilor francezi. Pe continentul american, iluminismului îi corespunde Declaraţia de Independenţă a Statelor Unite ale Americii de la 4 iulie 1776, redactată de Thomas Jefferson. Reprezentanţi ai curentului sunt Voltaire, Montesquieu, Rousseau, Fénelon, Helvetius, Diderot, D'Alembert – în Franţa, Kant, Lessing, Schiller, Herder, Goethe – în Germania, Franklin, Jefferson – în Statele Unite ale Americii, Pestalozzi – în Elveţia, Lomonosov, Fediakovski – în Rusia, Dimitrie Cantemir – în Ţările Române.

Iluminismul susţine dreptul natural al egalităţii şanselor, valoarea umană ca singur criteriu de ierarhie socială, căutarea fericirii ca ţintă a vieţii. Ideile iluministe modifică radical conceptele feudale de organizare a statului şi a societăţii, considerând că monarhul, autocratul, nu mai este „unsul lui Dumnezeu”, expresia voinţei divine pe pământ, ci un reprezentant al poporului, în slujba căruia se află („monarhul luminat”). Modelele umane medievale, sfântul şi cavalerul, sunt înlocuite, în viziune iluministă, cu filozoful sau „înţeleptul”, care poate împlini ceea ce Declaraţia de Independenţă numeşte „căutarea fericirii”. Ţinta îndepărtată a gânditorilor iluminişti este statul universal, Cosmopolis, capabil să asigure armonia între oameni.

Lucrarea de referinţă la care participă iluminiştii francezi este „Marea Enciclopedie”, important monument de istorie, artă, ştiinţă, medicină. „Istoria lui Telemah”, de Fénelon, este didactic-moralizatoare, „Candide” a lui Voltaire distruge imaginea unei lumi considerate perfectă, bazată pe monadele leibniziene. „Lettre à d'Alembert” a lui Rousseau caută cauzele lenei civilizaţiei feudale, aristocratice, iar „Contractul social” exprimă speranţele pe care filozoful şi le pune în realizarea unui om dotat cu un spirit pătrunzător şi în înnoirea contractului semnat de toţi, lucru posibil prin revoluţie.

Iluminismul, pătruns la noi prin filieră austriaco-italiană, este reprezentat prin **Şcoala Ardeleană**, din care fac parte Ion Budai-Deleanu, Gheorghe Şincai, Samuil Micu-Klein, Petru Maior, Ioan Molnar-Piuariu. Ideea de bază ce se desprinde din lucrările celor menţionaţi este aceea de romanitate a limbii române, chiar dacă încearcă să impună multe exagerări latiniste. În Ţara Românească şi în Moldova filiera iluministă este cea italo-franceză, avându-i ca reprezentanţi în Muntenia pe boierii luminaţi Iordache şi Dinicu Golescu, pe Iancu Văcărescu şi Ion Câmpineanu, pe Gheorghe Asachi în Moldova, a căror activitate patriotică şi culturală este continuată de generaţia de scriitori şi oameni politici de la 1848.

ŞCOALA ARDELEANĂ. Mişcare intelectuală din Transilvania, care s-a dezvoltat în consonanţă cu iluminismul european în ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea şi primele decenii ale secolului al XIX-lea. Reprezentanţii Şcolii Ardelene, Gheorghe Şincai (1754-1816), Samuil Micu-Klein (1745-1806), Petru Maior (1756-1821), Ion Budai-Deleanu (1760-1820), militau pentru emanciparea naţională şi culturală a românilor din Transilvania, pentru afirmarea identităţii etnice, pentru luminarea poporului, prin înfiinţarea de şcoli la sate şi popularizarea ideilor înaintate ale timpului. Un rol important în această direcţie l-a avut Gheorghe Şincai, care, ca director al unităţilor de învăţământ româneşti din Transilvania, înfiinţează peste trei sute de şcoli săteşti, pregăteşte cadrele didactice pentru acestea, elaborează programe de învăţământ, traduce sau scrie manuale pentru disciplinele fundamentale: abecedar, gramatică, aritmetică.

Lucrările esenţiale ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene, „Istoria şi lucrurile şi întâmplările românilor", de Samuil Micu, „Hronica românilor şi a mai multor neamuri", de Gheorghe Şincai, „Istoria pentru începutul românilor în Dachia", de Petru Maior, şi „De originibus populorum Transylvanie", de Ion Budai-Deleanu, demonstrează, de multe ori cu argumente polemice, romanitatea şi continuitatea poporului român pe teritoriul vechii Dacii, militând pentru afirmarea identităţii naţionale în Transilvania, ţară în care, prin tratatul „Unio trium naţionum", încheiat după Răscoala de la Bobâlna (1437), populaţia românească, cea mai numeroasă, era lipsită de drepturi sociale şi politice, în favoarea a trei naţiuni privilegiate, ungurii, saşii şi secuii.

În sprijinul identităţii naţionale şi culturale vin şi lucrările lingvistice ale reprezentanţilor Şcolii Ardelene, care afirmă şi argumentează teza latinităţii limbii române: „Elementa linguae daco-romanae sive valachicae" (1780), de Samuil Micu şi Gheorghe Şincai, „Disertaţie pentru începutul limbii române" şi „Dialog pentru începutul limbii române între nepot şi unchi", de Petru Maior, „Temeiurile gramaticii româneşti" şi mai ales „Lexiconul de la Buda" (1825), de Ion Budai-Deleanu.

În toate acestea, autorii susţin cu neabătută consecvenţă idei cristalizate în timp pe temeiul, cu unele excepţii, al argumentelor de natură istorică şi ştiinţifică: originea exclusiv romană a poporului român, neluând în seamă componenta geto-dacă a etnogenezei; continuitatea românilor în Transilvania; latinitatea limbii române, cu amendamentul că româna descinde direct din latina clasică, aspectul popular, „vulgar", fiind dobândit ulterior, prin interferenţa cu alte limbi.

Afirmarea caracterului exclusiv latin al limbii române a generat o atitudine puristă în tratarea fenomenelor de limbă, constând în tendinţa de a îndepărta elementele nelatine, îndeosebi a celor de origine slavă, şi în introducerea unei ortografii etimologice în locul celei fonetice, pe temeiul înlocuirii alfabetului chirilic cu alfabetul latin. Purismul latinizant se menţine şi pe parcursul secolului al XIX-lea, fiind promovat până la apariţia „Dicţionarului limbei române" (1871-1876), de I. C. Massim şi August Treboniu Laurian.

EPOPEE. Termenul vine din fr. *épopée*, gr. *epopoia*. Se defineşte, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", ca naraţiune în versuri a unor fapte eroice întâmplate în împrejurări miraculoase. Epopeea este una dintre cele mai vechi specii literare, oferind o viziune largă, totală, epopeică asupra lumii la care se referă. Sunt bine cunoscute epopeile antice, „Iliada” și „Odiseea” de Homer, la greci, „Eneida”, de Vergiliu, la romani, „Epopeea lui Ghilgameş”, la summerieni, „Eddele” și „Cântecul Nibelungilor”, la vechii germani, epopeile indiene „Ramayana” și „Mahabharata”.

În epoca modernă, epopeea este înlocuită de roman, ca specie literară capabilă să creeze viziunea complexă asupra realității, dar epopei au fost create de scriitori renumiți până în secolul al XIX-lea: „Ierusalimul eliberat”, de Torquato Tasso, „Orlando furioso”, de Ariosto, „Henriada”, de Voltaire, „Lusiadele”, de Camöens”, „Țiganiada”, de Ion Budai-Deleanu. În plin romantism, se manifestă încă înclinație către epopee: Victor Hugo scrie „Legenda secolelor”, Leconte de Lisle „Poeme barbare”, Ion Heliade-Rădulescu „Michaida”. În „Memento mori”, prin episodul dacic, Mihai Eminescu încearcă să constituie o epopee națională.

Limbă Comunicare

VOCABULARUL
DEFINIȚIE. STRUCTURĂ GENERALĂ

Vocabularul (sau lexicul) reprezintă totalitatea cuvintelor existente la un moment dat într-o limbă, precum și a acelora folosite cândva de vorbitorii ei.

Definiția poate fi adaptată la momentul actual al evoluției limbii: „Numim vocabular al limbii române contemporane mulțimea cuvintelor în uz începând cu mijlocul secolului al XIX-lea, de când datează modernizarea sintaxei și a vocabularului însuși.”[1].

În plan restrâns, în cadrul unei epoci, vocabularul reprezintă totalitatea cuvintelor folosite în perioada respectivă. Privit în ambele sensuri, de-a lungul timpului sau dintr-un anume moment, vocabularul apare ca un imens recipient în care sunt grupate și clasificate diferite feluri de noțiuni (reprezentate prin cuvinte), unele foarte generale, cunoscute de majoritatea vorbitorilor, altele atât de particulare, încât numai un număr restrâns din membrii grupului lingvistic respectiv le cunosc. Referindu-ne la aceste sfere ale vocabularului pe grupe de vorbitori, ele se interferează în proporții variabile, rămânând doar puține porțiuni închise.

Se identifică astfel două mari subansambluri în cuprinsul vocabularului: fondul lexical principal (de bază sau esențial), numit și **vocabular fundamental**, și **masa vocabularului**. Trebuie însă precizat că între aceste două părți ale vocabularului nu se pot stabili granițe precise, raporturile dintre ele putându-se schimba, chiar dacă foarte încet.

1. În **VOCABULARUL FUNDAMENTAL** se selectează, potrivit lingviștilor V. Șerban și I. Evseev[2], un fond de cuvinte dintre cele mai frecvent folosite în diferite stiluri ale limbii actuale, pe baza acestora reprezentându-se necesitățile minime și imediate ale comunicării, la care se adaugă cuvintele substituente și relaționale, cuvintele de legătură,

---

[1] Coteanu, Ion; Forăscu, Narcisa; Bidu-Vrânceanu, Angela, „Limba română contemporană”, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1985, p. 9.

[2] Evseev, Ivan; Șerban, Vasile, „Vocabularul românesc contemporan”, Editura Facla, Timișoara, 1978, pp. 109-111.

aşa-zisele unelte gramaticale: denumiri privitoare la corpul omenesc şi la părţile lui; denumiri privitoare la locuinţă şi la obiectele casnice; denumiri ale unor unelte diverse; denumiri ale celor mai importante acţiuni şi procese; denumiri privitoare la familie; nume de fiinţe; nume de plante (fructe, flori, pomi); denumiri de alimente; calităţi şi defecte; mediu înconjurător; diviziuni ale timpului; precizarea locului; precizarea modului; culori; elemente de construcţie a limbajului: prepoziţii, conjuncţii, articole, numeralele până la zece, verbele auxiliare *a fi, a vrea, a avea;* pronumele de diverse tipuri.

Cuvintele din vocabularul fundamental au următoarele trăsături:

- sunt cuvinte cu mare vechime şi stabilitate în limbă;
- cele mai multe dintre ele sunt moştenite din limba latină şi din substrat (limba dacilor);
- au o mare capacitate de a forma cuvinte derivate şi compuse (de exemplu, cuvântul *bun*, moştenit din latinescul *bonus, bona, bonum,* a creat o bogată familie lexicală: *bunic, bunicuţ, bunicel, bunişor, bunătate, străbun, străbunic, a îmbuna, îmbunare, îmbunat, a răzbuna, răzbunare, răzbunat, a îmbunătăţi, îmbunătăţire, nebun, nebunesc, nebuneşte, a înnebuni* etc.);
- au o polisemie bogată şi numeroase sensuri expresive, intrând în componenţa multor expresii şi locuţiuni; *mână: a da mâna, a cere mâna, a pune mâna, a lua durerea cu mâna, a-i da mâna, a da pe sub mână, a cere mâna, a merge pe mâna cuiva, a fi mâna dreaptă a cuiva, a avea mână bună, a avea mână uşoară, mână în mână* etc.

La nucleul vechi şi stabil al vocabularului se adaugă un strat mai recent, format din cuvinte ce exprimă realităţi mai noi, dar tot de mare importanţă, numit în unele lucrări **lexic circulant**: *poezie, muzică, aparat, film, teatru, cinematograf, maşină, radio, telefon, televizor, autobuz* etc.

2. MASA VOCABULARULUI cuprinde toate cuvintele care nu fac parte din vocabularul fundamental. În această parte a vocabularului se cuprind termenii folosiţi în diferite specialităţi tehnice, ştiinţifice, ideologice, cuvintele de circulaţie mai largă legate de specificul unei societăţi, precum şi acelea care nu se mai folosesc etc. Acestea reprezintă circa 90% din totalul cuvintelor înregistrate în dicţionarele limbii române. Clasificarea cuvintelor din masa vocabularului are în vedere:

- timpul folosirii cuvintelor, momentul intrării în limbă şi al ieşirii din uz: **neologisme şi arhaisme**;
- locul în care sunt folosite: cele limitate la o singură regiune sau la anumite regiuni se numesc **regionalisme**;
- categoriile socio-profesionale: **termenii tehnici, ştiinţifici, politici, estetici, religioşi**;
- mediul social în care se folosesc: **elementele de jargon şi argoul**.

Aceste cuvinte au o provenienţă diversă, putând fi create în limbă sau împrumutate din limbile numeroaselor popoare cu care românii au intrat în contact de-a lungul timpului.

Reiese, din toate acestea, că nu pot fi folosite toate cuvintele de către toţi vorbitorii. Există, de aceea, şi **un vocabular individual**, cel pe care îl foloseşte un anumit vorbitor. Ca şi **vocabularul general**, şi vocabularul individual este supus schimbării.

Cuvintele sunt înscrise, în ordine strict alfabetică, în dicţionare. Cele mai cunoscute dicţionare ale limbii române sunt: „Dicţionarul explicativ al limbii române" (DEX), ediţia a II-a, 1996, care cuprinde circa 70 000 de cuvinte, care este în acelaşi timp dicţionar normativ, frazeologic şi etimologic; „Dicţionarul de neologisme" (DN), care cuprinde circa 80 000 de termeni; „Dicţionar ortografic, ortoepic şi morfologic al limbii române" (DOOM²), ediţia a II-a, revizuită şi adăugită, 2005, care normează pronunţia şi scrierea corectă în limba română.

Se lucrează încă la ultimele litere ale „Dicționarului limbii române" (DLR), dicționar-tezaur care își propune înregistrarea tuturor formelor lingvistice ale limbii române. Mai sunt dicționare de **sinonime**, de **antonime**, de **paronime**, de **omonime** etc.

NOȚIUNI DE SEMANTICĂ

Semantica lexicală este disciplina lingvistică ce studiază schimbările de sens ale cuvintelor.

Unitatea de bază a vocabularului este cuvântul. Definirea noțiunii de cuvânt a fost destul de dificilă, înregistrându-se numeroase tentative în acest scop. Cea mai generală definiție a lui poate fi aceasta: cuvântul este cea mai mică unitate sonoră purtătoare de sens.

Această definiție rezultă din faptul că vorbirea se realizează ca un flux sonor continuu, care nu exclude posibilitatea de identificare a unor segmente distincte. Vorbirea se realizează în **enunțuri**, ca bază a comunicării interumane fiind considerată **propoziția**, alcătuită, la rândul ei, din **cuvinte**, iar cuvintele din **silabe**. Enunțurile alcătuiesc, sub formă scrisă, **un text**.

Prin urmare, în acest context, cuvântul este secvența sonoră dotată cu sens, prezentându-se ca o unitate lingvistică. Cuvântul este independent de alte cuvinte, dar are posibilitatea de combinare cu acestea.

Potrivit noii „Gramatici a limbii române" (GALR), Editura Academiei Române, 2006, cuvântul este o unitate biplană, la care se identifică o latură sonoră și una semantică. Are, deci:

- **o formă sonoră**, alcătuită din sunete: *casă = k, a, s, ă;*
- **un conținut semantic**, constând în unu sau mai multe sensuri; cuvântul *casă* are, potrivit **DEX**, mai multe sensuri: 1. Locuință. 2. Încăpere specială într-o clădire, cu o anumită destinație: *casa liftului, casa scărilor*. 3. Cutie în care se țineau literele tipografice. 4. Gospodărie. 5. Totalitatea membrilor unei familii. 6. Căsnicie, menaj. Etc.

Din punct de vedere semantic, cuvintele sunt deci:

a) **monosemantice**, cu un singur sens: *atom, cupru, cardiograf, cartogramă, femur, consoană, motel, alunizare, a escava, a etatiza;* fenomenul se numește **monosemie;**

b) **polisemantice**, cu mai multe sensuri; fenomenul se numește **polisemie** (gr. *polys* = „multe"; *sema* = „sens").

SENSURILE CUVINTELOR. DENOTAȚIE ȘI CONOTAȚIE

Cum reise din cele de mai sus, cuvintele au:

a) **sens propriu**:

- **de bază**, care exprimă sensul primar, fără conotații semantice (de exemplu, cuvântul *umăr* numește o parte a corpului omenesc);
- **secundar**, bazat pe transfer metaforic, dar care nu are trăsături expresive la nivelul metaforei (expresia *„umerii obrajilor "* denumește un anume aspect al feței umane, o proeminență asemănătoare cu umărul);

b) **sensuri figurate**, dobândite de cuvinte în contexte expresive, conducând la formarea figurilor de stil: în versul „Răspândind fiori de gheață pe ai țării *umeri* dalbi"

(Vasile Alecsandri), există o metaforă (dealurile acoperite de zăpadă sunt înfăţişate prin metafora „*umeri* dalbi").

DENOTAŢIA. Este valoarea semantică de bază a cuvântului, stabilă, menţionată în dicţionare totdeauna pe primul loc, de la care, în cazul cuvintelor polisemantice, derivă sensurile secundare sau figurate. Potrivit lui I. Coteanu (în „Limba română contemporană", II, EDP, 1975, p. 38), denotaţia (sau denotarea, desemnarea, denumirea) este „actul prin care unui obiect (lucru, eveniment, fenomen, fiinţă, idee, acţiune) i se atribuie un nume". În plus, „denotarea nu angajează numai zona lingvistică, ci şi psihologia, sociologia, logica, istoria civilizaţiei materiale şi a celei spirituale a comunităţii".

Denotaţia exprimă relaţia directă, fără implicare afectivă, dintre vorbitor şi realitate, prin care acesta atribuie denumiri noţiunilor din planul referenţial, îndeplinind astfel funcţiile de comunicare şi referenţială ale limbajului. Noţiunile au acelaşi sens pentru toţi vorbitorii. Denotaţia este caracteristică stilurilor ştiinţific şi juridic-administrativ, prin nevoia de claritate şi de precizie pe care trebuie să o aibă comunicarea.

CONOTAŢIA. Reprezintă valorile semantice adăugate cuvintelor, ca urmare a interpretării subiective a relaţiei vorbitorului cu realitatea. După I. Coteanu (op. cit., p. 40), „sensurile conotative, numite şi afective sau expresive, se găsesc în mod virtual în denotaţie", întrucât obiectul denumit (referentul, denotatul) „are multe aspecte, laturi. Ipostaze, unele impevizibile la prima abordare": „Este de ajuns ca din diverse cauze una din ele să apară şi să se impună la un moment dat, dominând pe celelalte, pentru ca termenul care denumea obiectul în întregime să capete şi posibilitatea de a reda şi un aspect neglijat mai înainte. E de ajuns pe de altă parte ca unui obiect să i se dea alt nume prin analogie ca să avem o conotaţie, respectiv un sens conotativ.".

Conotaţia este astfel generatoare de polisemie şi funcţionează prin distribuţia variată a semelor, a unităţilor minimale de sens, numite **seme**, din structura semantică a cuvintelor. Potrivit lui Vasile Şerban şi Ivan Evseev[3], cuvântul *piatră,* de exemplu, are sensul de bază „rocă dură, casantă". Sensul 2, „epocă de piatră", se bazează pe metonimie, prin înlocuirea unui cuvânt cu altul. Sensul 3, „bucată de piatră prelucrată", se bazează tot pe metonimie. 4. „Piatră de mozaic". 5. „Piesă de joc", sens metaforic. 6. „Meteorit", sens metaforic. 7. „Grindină", metaforă. 8. „Crustă, săruri depuse pe un vas". 9. „Calculi renali" (metaforă).

În configuraţia semantică a cuvântului **ac** se recunosc următoarele seme: a) instrument; b) serveşte la cusut; c) subţire şi ascuţit; d) are o deschizătură prin care trece aţa. Sensurile derivate se bazează pe asemănarea dintre ac şi obiectele respective. Sensul 2, „ac cu gămălie", potenţează sema c, sensul 3, „organ de înţepat al insectelor", se bazează pe înţelesul metaforic al semei c, ca de altfel şi sensul 4, „ac de brad".

Mecanismul conotaţiei constă, aşadar, prin transfer de sens şi se realizează prin **tropi** (figuri de stil), dintre care, după Vasile Şerban şi Ivan Evseev, enumerăm:

a) **metafora** (gr. *metaphora* = „transfer") este transferul denumirii unui obiect asupra altui obiect pe baza asemănării dintre obiectele respective, care pot avea în vedere următoarele aspecte: - forma obiectelor: *dinte* (la om) - *dinte* (dintele greblei, furcii), *aripă* (la pasăre) - *aripă* (de avion), *gât* (la om, la animale) - *gât* (la sticlă); - culoarea obiectelor: ceas de aur - toamnă de *aur*; - sunetele produse: *a murmura* (despre oameni) - *a murmura* (despre ape); - intensitatea proceselor: *furtună* (fenomen meteorologic) - *furtună* (în suflet); - asemănarea funcţiilor obiectelor: *picior* (la om şi animale) - *picior* (la pod, masă); aceste metafore ale limbii comune se numesc şi **metafore moarte**, spre deosebire de metaforele expresive folosite în limbajul poetic;

---

[3] Idem, p. 149.

b) **personificarea** este, de regulă, un transfer metaforic al unei denumiri din sfera umană asupra lumii obiectelor: *natura doarme, pământul geme, vântul se tânguie, florile râd;*

c) **metonimia** (gr. *metonymia*, „re-numire, înlocuire a unui nume cu altul") este transferul denumirii bazat pe contiguitatea logică dintre obiecte (în timp ce metafora redă asemănările exterioare, metonimia reflectă legăturile interne, mai abstracte, e un fel de metaforă esenţializată): - contingenţe spaţiale: *clasă* (sală) - *clasă* (de elevi); - contingenţe temporale: *prânz* („amiază") - *prânz* („masa de prânz"), *oră* (60 de minute) - *oră* (lecţie);

d) sinecdoca (gr. *sunekdokhe*, „ceea ce se înţelege la un loc") este o varietate a metonimiei, constând în folosirea părţii pentru întreg sau a întregului pentru parte: pentru noţiunea de *om* = „cap, faţă, obraz, gură, căciulă": „Bună ziua, *căciulă*, că stăpânul n-are gură!", „Avea opt *guri* de hrănit.".

Figurile de stil creează **imagini artistice**, care, ca orice imagine, au o formă, **o figură**, de aici rezultând denumirea de **figură de stil**. Valoarea expresivă a unei figuri de stil este cu atât mai mare, cu cât depărtarea de sensul propriu este mai mare şi opoziţia faţă de acesta este mai neaşteptată.

IMAGINEA ARTISTICĂ

Imaginile artistice sunt de mai multe feluri, după modul de reprezentare senzorială dat de simţurile umane:

- **Imagini vizuale**, care se constituie spaţial, repetând, în câmpul imaginar, aspecte ale lumii reale. În versul „Pe un deal răsare luna ca o vatră de jăratic." (Mihai Eminescu), în spaţiul imaginar se alătură, prin comparaţie, imaginea astrului nopţii cu aceea a unui jăratic intens, incert situat la orizont.

Între cele două imagini se creează ceea ce observa criticul literar francez Gérard Genette: „...o distanţă, un spaţiu care, ca orice spaţiu, posedă o formă. Numim această formă **figură**, şi vor fi tot atâtea figuri câte forme vom putea găsi pentru fiecare spaţiu de fiecare dată creat între linia semnificantului şi a semnificatului".

- **Imagini auditive**, care dau o reprezentare sonoră unui cadru deja conturat prin imaginile vizuale: „Astfel eu nopţi întregi am mas,/ *Blând îngânat de-al valurilor glas.*" (Mihai Eminescu).

- **Imaginile olfactive** sunt create de figuri de stil ce evocă miresme: „Un freamăt blând trecea din ram în ram/ Şi *un miros venea adormitor.*"; „Flori albastre tremur ude *în văzduhul tămâiet.*" (Mihai Eminescu).

- **Imaginile cinetice**. În mod obişnuit, în orice text poetic există mişcare, măcar o deplasare discretă a privirii în cadru, ca într-un pastel, când elementele din peisaj sunt înregistrate prin succesiune. Imaginile cinetice presupun însă o mişcare mai vizibilă, mai spectaculoasă, ca în balada cultă „Paşa Hassan", de George Coşbuc: „Dar iată-l! E vodă, ghiaurul Mihai;/ Aleargă năvală nebună./ Împrăştie singur pe câţi îi adună,/ Cutreieră câmpul, tăind de pe cai –/ El vine spre paşă: e groază şi vai,/ Că vine furtună.".

- **Imaginile sinestezice** presupun o interferenţă de senzaţii, solicitarea tuturor simţurilor, realizând o complexă reprezentare a câmpului imaginar al unei opere literare.

Sunt întâlnite îndeosebi în poezia modernă, prin ceea ce se numeşte **audiţia colorată**: „De ce-ţi sunt ochii verzi,/ Culoarea wagnerienelor motive?" (Ion Minulescu); „Prin noapte, toamna despletită/ În mii de fluiere cântă." (George Bacovia), sau **audiţia olfactivă**: „Cântecul tău a umplut clădirea toată [...] *ca o lavandă sonoră* " (Tudor Arghezi).

CATEGORIILE SEMANTICE

Cuvintele vocabularului se află în relaţii semantice specifice, care conduc la gruparea lor în categorii, în funcţie de formă şi de conţinut. Categoriile semantice sunt: **polisemia** (amintită mai sus), **sinonimia**, **antonimia**, **omonimia**, **paronimia** şi **câmpurile lexico-semantice**.

SINONIMELE

Sinonimele (gr. *synônymos* = „cu acelaşi nume") sunt cuvinte diferite ca formă, dar apropiate sau identice ca sens: *cauză – motiv – pricină, faţă – chip – obraz, a pedepsi – a osândi – a condamna.*

Existenţa sinonimelor în limbă este un fenomen benefic, fiindcă oferă mijloace diversificate şi suple de exprimare precisă, nuanţată şi bogată a diferitelor faţete şi chipuri schimbătoare ale lumii. Astfel, oricine îşi poate preciza atitudinea faţă de fenomenele şi obiectele numite.

Două sau mai multe cuvinte cu sensuri asemănătoare alcătuiesc o **serie sinonimică**: *nelinişte – tulburare – înfrigurare – teamă – spaimă – groază; a mustăci – a surâde – a se hlizi – a râde – a hohoti; a scânci – a se smiorcăi – a plânge – a se văita – a se boci – a se jeli; esenţial – adânc – capital – considerabil – crucial – decisiv – fundamental – hotărâtor – important – însemnat – organic – primordial – profund – radical* etc.

Uneori, într-o serie sinonimică se descoperă grade de intensitate diferite: *teamă, frică, spaimă, groază*, descoperindu-se două cupluri de cuvinte: *teamă* şi *frică* = stare de adâncă nelinişte; *spaimă* şi *groază* = emoţie puternică şi violentă.

După gradul de echivalenţă între ele, sinonimele sunt:

a) **totale**: *cupru = aramă, exil = surghiun, zăpadă = nea = omăt, lexic = vocabular, ai = usturoi, zarzăre = corcoduşe* etc.;

b) **parţiale**: *priceput – abil, vioi – ager – iute, conduce – ghida* etc.;

c) **aproximative** (în limbajul scriitorilor): *iubire = arşiţă, lavă* (Blaga).

După tipul de termeni între care se stabileşte relaţia, sinonimele pot fi:

1. **Sinonime lexicale**, relaţia sinonimică stabilindu-se între:

a) termeni diferiţi: *cutremur – seism, prăpastie – abis, tavan – plafon, amănunţit – detaliat, cenuşiu – gri, duşmănos – ostil, a drege – a repara, a ocoli – a evita, a sfârşi – a termina.* Cum se observă, în aceste grupe se asociază un termen din fondul mai vechi al limbii şi un neologism, între acestea putându-se găsi şi sinonime perfecte (totale), deşi existenţa acestora este discutabilă. De exemplu, *tavan* şi *plafon* par sinonime perfecte, dar primul termen poate fi folosit pentru o locuinţă tradiţională românească, iar celălalt pentru clădiri de mai mari dimensiuni. De aceea, între sinonimele lexicale pot exista diferenţe semantice şi stilistice sau amândouă deodată. Astfel, *zăpadă – nea – omăt* numesc acelaşi fenomen meteorologic, dar *zăpadă* este termenul generic al noţiunii, pe când celelalte înregistrează, în opinia unor cercetători, diferenţe semantice: *nea* ar însemna „zăpadă proaspătă, mai subţire", iar omăt „zăpadă mare, mai de demult, bătătorită" (aceste diferenţe au fost discutate de M. Sadoveanu).

b) termeni proveniți prin derivare:

- cu radicali diferiți și prefixe identice: *necugetat – nechibzuit – nesocotit, circumlunar – circumselenar;*
- cu radicali identici și prefixe diferite: *inoportun – neoportun, ireal – nereal;*
- cu radicali identici și sufixe diferite: *băiețel – băiețaș, băiețandru – băietan;*

2. **Sinonime lexico-frazeologice**, relația semantică stabilindu-se între un cuvânt și o unitate frazeologică: *a îndrăzni – a-și lua inima în dinți, a se coace – a da în pârgă, a comanda – a da comandă, capitală – cetate de scaun* etc.

3. **Sinonime frazeologice**: *a da ortul popii – a înceta din viață – a pune mâinile pe piept, a o lua la fugă – a o lua la sănătoasa – a o rupe la fugă – a spăla putina* etc.

Sinonimia este o sursă inepuizabilă de expresivitate și de varietate, de suplețe în exprimarea orală și scrisă în orice limbă.

ANTONIMELE

Antonimele (din gr. *anti* = „contra" și *onoma* = „nume") sunt cuvinte cu sensuri opuse. Cu toate acestea, antonimele au un fond semantic comun, pe baza căruia se creează relația de opoziție: *cald – frig, arșiță – ger,* noțiunea integratoare fiind aceea de „temperatură"; *tânăr – bătrân* („vârstă"); *sus – jos* (relația pe verticală); *aproape – departe* (relația distanțelor pe orizontală).

Relația antonimică este caracteristică la aproape toate părțile de vorbire:

- **substantive**: *zi – noapte, lumină – întuneric, dușman – prieten, câștig – pagubă, pace – război, rai –iad;*
- **adjective**: *mare – mic, scund – înalt, gras – slab, lung – lat, bun – rău, deștept – prost, greu – ușor;*
- **pronume** (rar): *tot – nimic, toți – nimeni;*
- **verbe**: *a veni – a pleca, a urca – a coborî, a vinde – a cumpăra, a câștiga – a pierde, a construi – a demola, a împacheta – a despacheta;*
- **adverbe**: *aproape – departe, aici – acolo, acum – atunci, pretutindeni – nicăieri, înainte – înapoi, deasupra – dedesubt;*
- **prepoziții**: *pe – sub, spre – dinspre.*

Tipuri de antonime:

1. **Antonime lexicale**, relația antonimică fiind constituită din:

a) termeni lexicali diferiți: *curaj – lașitate, gros – subțire, tare – moale;*

b) cuvinte derivate de la un termen comun cu:

- prefixe antonime: **în- (îm-)/des- (dez-)** – *a înarma – a dezarma, a încuraja – a descuraja, a îndoi – a dezdoi, a echipa – a dezechipa, a îngropa – a dezgropa, a înhuma – a deshuma, a înlănțui – a dezlănțui, a înnoda – a deznoda, a împăduri – a despăduri, a înrobi – a dezrobi, a înțeleni – a desțeleni, a învălui – a dezvălui, a înzăpezi – a deszăpezi;* **sub-/supra-** – *subevaluat – supraevaluat, subdezvoltat – supradezvoltat;* **ante-/post-** – *antediluvian – postdiluvian, antebelic – postbelic;* **post-/pre-** – *postfață – prefață, postnatal – prenatal;* **ex-/in- (im-)** – *a exporta – a importa, a expira – a inspira;*
- prefixe cu sens negativ sau restrictiv: **ne-** – *neatent – atent, neinspirat – inspirat, neconcludent – concludent;* **in-** – *inegal – egal, inexistent – existent;* **i-** – *imobil – mobil, imoral – moral, ilegal – legal;* **a-** – *anormal – normal, amoral – moral;* **an-** – *anorganic – organic;*
- sufixe antonime (în relația diminutive – augmentative): **-el/-andru** – *băiețel – băiețandru;* **-aș/an** – *băiețaș – băietan;* **-uță/-oaie** – *căsuță – căsoaie;* **-iță/-oi** – *fetiță – fătoi;*

b) cuvinte compuse cu:

- termeni antonimici: *bunăvoință – rea-voință, binefăcător – răufăcător;*
- sufixoide antonime: **-fil/-fob** – *românofil – românofob, xenofil – xenofob.*

2. **Antonime lexico-frazeologice** (un termen lexical şi o expresie sau locuțiune): *a se naşte – a da ortul popii, a uita – a-şi aduce aminte.*

3. **Antonime frazeologice** (două expresii sau locuțiuni antonime): *a veni pe lume – a pune mâinile pe piept.*

Folosirea antonimelor dobândeşte, în texte poetice, valori stilistice, conducând la crearea **antitezei**: „Câmpu-i *alb*, oile-s *negre*,/ Cin' le vede nu le crede,/ Cin' le paşte le cunoaşte." (Folclor) sau a **oximoronului**: „*Neguri albe* strălucite/ Naşte luna argintie." (Mihai Eminescu).

OMONIMELE

Omonimele (din gr. *homós*, „egal, la fel", şi *ónoma*, „nume") sunt două sau mai multe cuvinte cu formă identică şi sensuri total diferite, fără a avea vreo legătură între ele.

După cum arată V. Şerban şi I. Evseev [4], omonimele apar în limbă prin:

- Evoluția unor cuvinte diferite către o formă sonoră identică, ducând la coincidențe fonetice. Astfel, *a încinge*^{1}, cu sensul „a arde, a încălzi", provine din lat. *incendere*, iar *a încinge*^{2} a evoluat din lat. *incingere*, „a se înfăşura peste mijloc cu o cingătoare".
- Potrivirea întâmplătoare în limba română a unor cuvinte împrumutate: *lac*^{1} < lat. *lacus*, „întindere de apă", şi *lac*^{2} < germ. *Lack*, „substanță pentru vopsit, email".

Neavând nicio contingență semantică, omonimele se deosebesc de cuvintele polisemantice, fiind notate în dicționare prin numere exponențiale:

- *toc*^{1} este interjecție, cuvânt existent deci în fondul vechi al limbii române;
- *toc*^{2} < magh. *tok* şi este un cuvânt polisemantic, denumind obiecte a căror trăsătură este de a încadra, de a conține ceva: „1. Cutie în care se păstrează arme, aparate etc. 2. Unealtă de scris. 3. Cadru de lemn pentru uşi şi ferestre."
- *toc*^{3} < bg. *tok*, „porțiune mai ridicată a încălțămintei în dreptul călcâiului."

Tipuri de omonime:

1. **Omonime propriu-zise** sau **totale**, coincidente la toate formele flexionare: *lac*^{1} şi *lac*^{2}, *cursă*^{1}, „distanță parcursă, întrecere etc.", şi *cursă*^{2} „capcană".

2. **Omonime parțiale**, coincidente numai la anumite forme flexionare, ca în cazul cuvintelor *somn*^{1}, „peşte", cu pluralul *somni*, şi *somn*^{2}, pl. *somnuri*, „stare fiziologică de repaus". În această categorie se includ o serie de substantive omonime diferențiate prin formele de plural: *corn*^{1}, pl. *coarne* şi *cornuri*, *corn*^{2}, pl. *corni; bandă*^{1}, *bande*, „ceată, grup", şi *bandă*^{2}, *benzi*, „fâşie" etc.

3. **Omonime morfologice**, rezultate prin coincidența întâmplătoare a unor forme flexionare aparținând unor părți de vorbire diferite, de exemplu substantive şi verbe: *car* şi *car*, *cer* şi *cer*, *vin* şi *vin* etc.

4. **Omografe**, cuvinte care se scriu identic, fiind diferențiate în vorbire prin accent. În această categorie se înscriu:

- substantive al căror sens se identifică prin accentuare diferită: *compánie* („unitate militară") şi *companíe* („tovărăşie"), *áfin* („arbust") şi *afín* („rudă prin alianță");
- substantive şi adjective diferențiate prin accent: *diréctor* şi *directór*, *imóbil* şi *imobíl*, *ácele* şi *acéle;*

---

[4] Idem, p. 173-174.

- substantive şi adverbe: *barém* şi *bárem;*
- formele de prezent şi de perfect simplu ale unor verbe de conjugarea I: *adúnă* şi *adunắ*, *cấntă* şi *cântắ* etc.

5. **Omofone,** care se scriu diferit şi se pronunţă identic: *neam* şi *ne-am*, *sau* şi *s-au*, *la* şi *l-a*. Unele dintre acestea creează elevilor dificultăţi de scriere.

6. În unele lucrări de lingvistică se vorbeşte şi de **omonime lexico-gramaticale**[5], obţinute prin conversiune (ca mijloc intern de îmbogăţire a vocabularului): *drept*, substantiv, adjectiv şi adverb (Am dat examen la *drept*. El este un om *drept*. Spune *drept!*).

PARONIMELE

Paronimele (gr. *pará*, „lângă, aproape de", şi *ónoma*, „nume") sunt cuvinte cu formă aproape identică şi cu sensuri diferite, care se pot confunda în vorbire.

Astfel, se confundă adesea *familial* („privitor la familie") cu *familiar* („obişnuit, apropiat"), *jantă* („partea care susţine pneul la roata de automobil") cu *geantă* („poşetă, servietă"), *a emigra* („a pleca din ţară") cu *a imigra* („a veni din altă ţară"), *inervat* („referitor la un ţesut controlat de nervi") cu *enervat* („înfuriat, iritat"), *a investi* („a folosi un capital") cu a *învesti* („a numi într-o funcţie"), *numeral* („parte de vorbire") cu *numerar* („sumă de bani"), *text* („scriere, discurs") cu *test* („probă").

Paronimele se deosebesc prin:

a) ordinea sunetelor: *covertă* („puntea superioară a unei nave") – *corvetă* („navă de război de mic tonaj");

b) un sunet diferit:

- în cuprinsul cuvintelor: *coregenţă* („conducere duală a unui regat, de obicei de către rege şi succesorul său desemnat") – *corigenţă* („situaţia de a nu promova la un obiect de studiu"); *famat* (în sintagma *rău famat* „deocheat, cu reputaţie proastă") – *fanat* („ofilit"); *a repera* („a determina o poziţie, un loc") – *a repara* („a drege, a remedia");
- prefixe diferite: *a imigra* – *a emigra*, *eminent* („foarte inteligent, strălucit") – *iminent* („gata să se producă"), *emergent* („care iese dintr-un mediu, după ce l-a traversat") – *imergent* („care străbate un mediu oarecare");
- sufixe diferite: *literar* („privitor la literatură") – *literal* („cu privire la litere"), *glacial* („rece, distant") – *glaciar* („referitor la epoca glaciară");

c) două sunete diferite: *a colabora* („a lucra împreună") – *a corobora* („a confirma; a întări, a consolida; a da putere; a pune de acord două argumente");

d) trei sunete diferite: *manifestare* („faptul de a se manifesta") – *manifestaţie* („demonstraţie");

e) patru sunete diferite: *forţat* („obligat") – *fortuit* („întâmplător");

f) un sunet în plus: *albastru* – *alabastru* („varietate de ghips cu aspect de marmură albă străbătută de vine transparente");

g) două sunete în plus: *a eluda* („a ocoli, a ignora intenţionat") – *a elucida* („a lămuri, a clarifica").

Este evident că nu toate cuvintele diferenţiate în moduri asemănătoare cu cele de mai sus sunt paronime. Condiţia aceasta se îndeplineşte numai dacă se realizează fenomenul de **atracţie paronimică**, vorbitorul fiind în situaţia de a folosi un cuvânt în locul celuilalt. Theodor Hristea[6] e de părere că, în cele mai multe cazuri, „atracție paronimică înseamnă, de fapt, confuzie paronimică”. În acest fel explică deformările lingvistice ale personajelor lui Ion Luca Caragiale: *renumerație* în loc de *remunerație* (Ghiță Pristanda), *lăcrămație* pentru *reclamație* (Nae Ipingescu), *lege de murături* pentru *moratoriu* (Conu Leonida), *intrigatoriu* în loc de *interogatoriu* etc. Theodor Hristea numește acest fenomen lingvistic **etimologie populară**, prin care personajele respective încearcă să traducă și să adapteze cuvinte din limbi străine prin asemănarea cu unele existente în limba română: *remunerație* cu *a număra*, *a reclama* cu *a lăcrima*, *moratoriu* („amânarea plății datoriilor”) cu *murături* (!), *a interoga* cu *a intriga*.

---

[5] Idem, p. 176.

CÂMPUL LEXICO-SEMANTIC

Câmpul lexico-semantic cuprinde toate cuvintele care aparțin unui anumit domeniu, legate prin trăsături de sens comune.

Cuvintele se pot grupa, din acest punct de vedere, pe ansambluri mai reduse ori mai extinse, în funcție de dimensiunile sau de limitele domeniului respectiv. Se pot stabili, de exemplu, câmpuri lexico-semantice[7] pentru:

- **numele de rudenie**: *tată, mamă, fiu, fiică, copil, bunic, bunică, nepot, nepoată – în linie directă); frate, soră, nepot, nepoată, unchi, mătușă (tanti), văr (verișor), vară (verișoară) – în linie colaterală;*
- **culori**: *galben, blond, bălan, bălai, gălbui, gălbiu, gălbeniu, gălbior, gălbenel, bălănel, limoniu, cânepiu, nisipiu; roșu, rumen, rubicond, roșcovan, îmbujorat, roșiatic, roșcat, roșior, roz, rozalb, rumenel, bordo, rubiniu, vișiniu, cireșiu, cărămiziu, arămiu, ruginiu; albastru, albăstrui, albăstru, albăstrel, bleu, opalin, bleumarin, azuriu, siniliu; verde, verzui, verziu, verzuriu, vernil, prăzuliu, măsliniu; alb, albui, albiu, albiniu, alburiu, albicios, albuț, coliliu, ninsoriu, argintiu, sidefiu, ivoriu; negru, smead, oacheș, brunet, negriu, negricios, funingiu, corbiu, pământiu; maro, maroniu, cafeniu, castaniu, ciocolatiu, lemniu* etc.

Această listă prezintă domeniul extins al culorilor. El poate fi împărțit în ansambluri mai mici, constituite, de pildă, pentru fiecare culoare.

PREZENTAREA DE CARTE

PREZENTAREA DE CARTE. Este un demers de informare asupra apariției și conținutului unei cărți, desfășurate în cadrul unei lansări editoriale sau prin prezentare în mass-media, ziare, radio sau televiziune. În funcție de acestea, prezentarea de carte este orală sau scrisă. De regulă, în prezentarea orală se ține seama de evenimentul la se face lansarea, de prezența autorului și a altor personalități culturale, literare sau științifice, procedându-se la captarea atenției auditoriului, la relevarea problematicii abordate în lucrare, cu exemple edificatoare, citate, prin folosirea unui ton colovial, adecvat atmosferei culturale respective. Prezentarea poate folosi și alte canale de comunicare, radioul, televiziunea, ziare sau reviste, urmând în genere aceleași modalități discursive, pe un ton mai sobru, care exclude formulări specifice comunicării directe.

---

[6] Hristea, Theodor (coordonator), „Sinteze de limba română”, Editura Albatros, București, 1984, p. 26.

[7] Coteanu, Ion; Forăscu, Narcisa; Bidu-Vrânceanu, Angela, op. cit., p. 143-144.

O astfel de prezentare a fost aceea a romanului „Trei dinţi din faţă" al lui Marin Sorescu:

Proiectând în spaţiul ficţiunii situaţii, personaje, întâmplări raportate la complexul deceniu şase românesc, „Trei dinţi din faţă" (Editura Eminescu, 1977) este romanul unor subiacente, în cele din urmă precizate şi dramatice stări-limită. Nu neapărat ale unei generaţii, deşi mai toate personajele cărţii le traversează, rezolvându-le în diferite grade, dar, oricum, autorul însuşi o declară, ale experienţei „unor tineri pe care viaţa i-a aruncat cu capul de toţi pereţii". Criza nu este nicidecum una a devenirii, nici de definire, decât în parte, în cazul Olgăi de pildă, a propriei identităţi. Un posibil *bildungsroman* al lui Val, sculptorul care între iubire şi artă ratează deopotrivă, al lui Tudor, ziaristul fascinat de realitatea vie, tumultuoasă şi imprevizibilă a vieţii, neavenită însă unor spirite rigide, închistate, chiar al lui Adrian, mai ponderat, totuşi congener formaţiei celorlalţi, este anterior paginilor de faţă. Etapele de acest gen sunt parcurse, energiile potenţiale deja acumulate şi, firesc, ceea ce interesează acum, ele îşi caută formele materializării creatoare.

Tensiunea pe care o propune acest roman de o densitate epică şi o prospeţime a observaţiei remarcabile, însoţită de o subsecventă raportare la semnificaţii profunde, este tocmai aceea dintre potenţial şi real, dintre reticenţă şi implicare, dintre intenţie şi faptă. Marin Sorescu creează ad-hoc o bipolaritate specifică, reprezentată de două ipostaze principale ale personajelor: martorul şi eroul (posibil), Tudor şi Val, cu puncte de tranziţie, Adrian să zicem, acţiunile fiecăruia fiind cenzurate, dinăuntru şi dinafară, în anumite limite. Căci drama lor rezidă într-un deficit de existenţă, în parte temperamental, de cele mai multe ori condiţionat de împrejurări, impus de o conjunctură mai dură, de „realitatea" ei, aparte fără îndoială de cea omniprezentă, dar în care, voind „să muşte" cu toate disponibilităţile vârstei, îşi rup (reţinem semnificaţia titlului şi a unei întâmplări din carte), „trei dinţi din faţă". Vinovăţiile sunt mai greu sau inutil delimitabile, iniţial nedefinite nici pentru protagonişti, revelate doar uneori, prin acea incapacitate de creaţie a lui Val, printr-o stare de sufocare în cazul lui Tudor (obsesia înecului) sau al Olgăi („mlaştina", casa lui Şandru). Dacă într-o primă fază ei se risipesc în întâmplări aparent ieşite din comun, fac „studii de împrăştiere", după expresia lui Val, de „dispariţie cu putere generalizatoare" (Tudor) sau de fugă pur şi simplu (Olga), urmează un proces de întâlnire cu sine însuşi, „o şcoală de interiorizare", dură, a opţiunilor decisive. Efectul este, totuşi, clarificator: „M-am gândit de multe ori, spune Tudor, că toată vina a fost aceea de a fi martor – cu voie sau fără voie – la anumite întâmplări.". Fiindcă tocmai părăsind condiţia de martor, înspre implicare şi acţiune, sensurile vieţii îşi reaşază puncte cardinale. Un optimism subiacent, manifestat iniţial doar prin limbaj (o criză a lui fiind semnalată prin descalificarea, ironică, a poncifelor şi a truismelor verbale), parcă printr-un „haz de necaz", revine acum la suprafaţă, în apele mai calme ale posibilei împliniri. (Gheorghe Soare, „Marin Sorescu. Trei dinţi din faţă", „Argeş", nr. 2, 1977, p.10).

RECENZIA. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", recenzia este o formă de prezentare, „o dare de seamă critică" asupra unei cărţi literare sau ştiinţifice. Prin recenzie se informează publicul despre apariţia cărţii, dând şi unele orientări critice pentru receptarea ei, printr-o analiză calificată şi pertinentă. Este în genere concisă, relevând meritele artistice sau ştiinţifice şi neîmplinirile acesteia. Din partea autorului, recenzia necesită pregătire de specialitate, documentare, însuşiri eseistice, gândire critică, obiectivitate.

Iată o recenzie la „Cartea de nisip" a scriitorului argentinian Jorge Luis Borges:

La niciun alt scriitor, în acest febril şi neliniştit secol al douăzecilea, nu se întâlneşte o mai obstinată şi totală meditaţie asupra Cărţii decât la argentinianul (dar universalul) Jorge Luis

Borges. Reactualizat recent în cultura românească printr-un volum selectiv din opera sa, sub titlul „Cartea de nisip" (Editura Univers, 1983), în traducerea Cristinei Hăulică, și într-un excelent număr al revistei „Secolul 20" (5-6/1982), Borges oferă impactul cu o proză ce reformulează deopotrivă marile teme ale literaturii și tehnica narativă ostenită a unei bune părți din romanele și povestirile veacului. În fond, spune Borges, „numărul subiectelor și al metaforelor de care este capabilă imaginația oamenilor este limitat", se concentrează în câteva esențiale, aparent dezarmant de puține pentru fireasca tentativă de înnoire a literaturii, dar „opera care străbate timpul este totdeauna capabilă de o infinită și plastică ambiguitate, generând un spațiu perpetuu al lecturii și al memoriei, compatibil în esență cu lumea, cu dimensiunile ei universale.

Insuficiente sunt, de aceea, pentru intuiția imaginativă a lui Borges, anterioarele figurări ale cărții, celebra aserțiune a lui Mallarmé că „lumea există pentru a se ajunge la o carte", cât și o îndelungată și speculativă încercare a Cabalei de definire a Cărții, rezumată mai recent, la început de secol, de Léon Bloy în ideea că „istoria e un imens text liturgic, în care litere și puncte nu valorează mai puțin decât versete sau capitole întregi". Borges însuși își amendează, se pare, mai vechi tentative de definire metaforică a cărții, ideea Bibliotecii din Babel de pildă, până să ajungă la metafora absolută a cărții infinite, prin care semnifică atât supoziția că Universul se cuprinde în memoria și experiența materială a omenirii printr-o imensă carte, conținând la rându-i toate cărțile trecute și viitoare, cât mai ales caracterul polisemantic al lecturii, atributul de a fi inepuizabilă în semnificații la lecturi repetate în timp și spațiu. „Înainte de a descoperi această scrisoare, scrie Borges în „Grădina cărărilor ce se bifurcă", mă întrebasem în ce mod ar putea o carte să fie infinită. Nu-mi imaginasem alt procedeu decât acela al unui volum ciclic, circular. Un volum a cărui ultimă pagină să fie identică celei dintâi, cu posibilitatea de a continua la nesfârșit.". Această etapă în figurarea cărții (intermediară, vom vedea, în demersul lui Borges) este prilejuită de mai multe observații asupra paradoxului scriiturii și al personajelor din câteva opere fundamentale ale literaturii universale. Borges este un prozator de o rafinată complexitate, opera sa încorporând, alături de faptul pur literar, profunde reflecții de ordin teoretic și estetic. În „Magii parțiale în «Don Quijote»", el relevă, în chip demonstrativ, tocmai confuzia voită a lui Cervantes între lumea cititorului și lumea cărții, evidentă îndeosebi în partea a doua a romanului, în care protagoniștii au citit deja partea întâi, devenind ei înșiși lectori ai lui „Don Quijote". Situații similare se întâlnesc în „Ramayana" (în cartea ultimă a acesteia, fiii lui Rama cântă versete din poemul lui Valmiki, astfel fiind recunoscuți de tatăl lor, care își ascultă propria poveste) și în „O mie și una de nopți", tulburătoare fiind aici noaptea a șase sute doua, când șahul aude din gura Șeherezadei propria istorie și se aude chiar pe sine însuși. Povestea poate deveni acum, dacă se persistă în utilizarea acestei tehnici literare, infinită și circulară.

Nu este deloc surprinzător, așadar, dacă în majoritatea scrierilor lui Borges cartea, ca obiect sau ca lume posibilă, va avea locul privilegiat. Scriitorul însuși mărturisește că și-a petrecut copilăria (și viața) într-o imensă bibliotecă și imaginea acesteia va deveni spațiul său poetic fundamental. În „Congresul", marea reuniune a lumii pe care o visează protagoniștii se întemeiază pe o bibliotecă, în care să se afle operele clasice, ale tuturor națiunilor și limbilor, și pe o limbă universală, congresul fiind o acțiune atât de vastă, încât proiectul lui cuprinde întreaga lume, se confundă cu universul. Povestirile „Relatarea lui Brodie" sau „Undr" sunt de asemenea texte (manuscrise) găsite între filele unor cărți celebre. În „Evanghelia după Marcu" întâmplările cărții, într-o tramă aparent banală, însă cu final imprevizibil, devin realitate. Personajul, un oarecare Baltasar Espinosa, „fără alte trăsături vrednice de a fi pomenite", izolat de o inundație la ferma Colorada, retrăiește, după lecturi repetate din „Biblie" în fața unor primitivi, silit de aceștia, episodul răstignirii pe cruce. Cartea, vrea să spună Borges, nu este un obiect izolat, fără comunicare cu restul lumii: „destinului îi plac repetițiile, variantele, simetriile" și în numeroase din povestirile sale scriitorul înseriază pe un singur simbol sau pe un fascicul restrâns de semnificații întâmplări situate în timp la distanțe de decenii sau de veacuri. În „Urzeala", scriere de câteva rânduri, densificată însă de semnificații puternice, un *gaucho*, din pampa argentiniană, în simetrie perfectă cu moartea lui Caesar, „e atacat de alți *gauchos* și, prăbușindu-se, îl recunoaște pe fiul său, căruia i se adresează cu o blândă mustrare și lentă uimire (aceste cuvinte ar trebui să fie ascultate, nu citite): Măi, să fie! E ucis și nu știe că moare doar pentru repetarea unei scene". O întâmplare, în cartea lumii, își găsește corespondent în alta anterioară sau viitoare, după cum o carte, adăugându-și o altă întâmplare, deja existentă (întrucât, spune Borges, totul este Scris), devine altă carte. Este, și aceasta, o altă șansă a cărții de a fi infinită în timp și în spațiu.

Metafora perfectă a Cărții Infinite, cea căutată, se descoperă lui Borges însă târziu, către anul 1975, cel al apariției povestirii „Cartea de nisip". Întâlnim aici o carte unică, ce fascinează și totodată înspăimântă, de rară bibliografie, ce se deschide mereu la altă filă și care poate să cuprindă, în nesfârșitele pagini, toate cărțile lumii. „Numărul de pagini al acestei cărți este de-a dreptul infinit. Niciuna nu este cea dintâi; nici cea din urmă. Nu știu de ce sunt numerotate în modul acesta arbitrar. Poate pentru a da de înțeles că termenii unei serii admit orice număr.". Și, mai departe, acest elogiu desăvârșit pe care Borges îl aduce *ab aeterno* Cărții, memoriei și civilizației umane, care de mii de ani se întemeiază sublim pe scris și pe carte: „Mi-a spus că această carte se numește Cartea de Nisip, pentru că nici cartea, nici nisipul n-au început, nici sfârșit." (Gheorghe Soare, „Metafora Cărții Infinite", „Argeș", nr. 9, 1983, p. 9).

CRONICA LITERARĂ. Este un exercițiu critic mai elaborat decât recenzia din punct de vedere analitic și eseistic, având și atributul unei apariții periodice într-o publicație jurnalistică sau de specialitate. Cronicarul literar aplică un sistem critic propriu sau aparținând unei mișcări literare din care face parte, emite judecăți de valoare, clasifică și ierarhizează, compară și integrează particularitățile artistice în sisteme estetice. Cronici literare au scris G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, Vladimir Streinu, Șerban Cioculescu, în perioada interbelică, și în a doua jumătate a secolului douăzeci Alexandru Piru, Ov. S. Crohmălniceanu, Dumitru Micu, Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Mircea Iorgulescu, G. Dimisianu, Marin Mincu, Alex Ștefănescu, Gheorghe Grigurcu, Nicolae Oprea ș.a.

Spre exemplificare, o cronică literară despre volumul de poezii „Mereu tristețea", de Dan Rotaru:

Cufundat, în ultimul deceniu, într-o tăcere parcă pitagoreică, discret și retras într-o uitare voită, protectoare sieși, dar savurată cu plăcere de preopinenți rămași mai singuri în larg, Dan Rotaru și-a înălțat cu grijă trepte noi spre infinitul propriu, la cărțile dintr-un remarcabil început de carieră poetică, „Teamă de final" (1970), „Plânsul oglinzilor" (1971), „Lacrima Laurei" ((1973), „Mantia de lumină" (1975), „Sunetul visării" (1978), „Mirele zăpezii" (1980), „Grădină suspendată" (1984), „Invitații la dragoste" (1985), „A iubi, iubire" (1987), „Castelul de brumă" (1988), adăugându-se într-un ritm insistent alte volume, acum optsprezece în total, „Fondul principal de iubire" (1996), „Jocuri de dragoste" (1996), „Să-mi fii duminică în orice zi" (1996), „Recurs la iubire" (1996), „Durere în doi" (1997), „Steaua de rouă" (1999), „Tristețe" (2001). Titlul ultimului volum, "Mereu, tristețea" (Editura Cultura, Pitești, 2001), închide, se pare, pe o buclă descendentă, acest univers poetic, situat acum, într-un continuum temporal, sub semnul tristeții irepresibile.

Poetul a parcurs o lungă cale de la acel juvenil „sunet al visării", ce definea metaforic, în chip de artă poetică implicită, însuși secretul prin care se naște poezia, actul de proiecție în imaginar, de sublimare a elementelor într-o armonie înaltă, ca o discretă muzică a sferelor. Volumele din prima parte a creației excelau printr-o poezie cerebrală, decantată cu minuție, ușor evanescentă, surprinsă într-un efort continuu de imaginare, demers în care privirea, gândul, oglinzile, rostirea, cuvântul în fine, sunt tot atâtea medii de răsfrângere a lucrurilor lumii. O lume supusă capriciilor inefabile ale privirii, ca în această „Dezlegare de taină" (din volumul „Sunetul visării"): „Când cu o pleoapă, în joacă, mă destrami,/ aş vrea în juru-ne câmpii să cadă/ şi-ntr-un târziu din tine să deshami/ o herghelie albă de zăpadă,// să pască somnul lumii, şi apoi/ să ne trezim mustind de veşnicie,/ cu inima-aşteptând gingaşe ploi/ re-ntorcându-ne-n copilărie". Se fixa astfel, într-o efigie uşor patinată de vreme, o lume pură, de somnie şi de vis, rarefiată, parcă în risipire, de fapt de trecere în cuvinte, a marilor ninsori şi a argintului oglinzilor, a umbrelor diafane, a iubirii şi a armoniei depline, rar tulburată de vagi fioruri existenţiale.

Ce s-a întâmplat, între timp, un timp degradat, cu această lume diafană, cu o vibraţie molcomă, cu dublă răsfrângere, o dată în vis, o dată în cuvânt? O simbolică „Ovidiană" fixează, într-o ciudată şi neaşteptată simetrie, alt prag temporal, cu toate sensurile inversate. Vibraţiilor înalte li se opune tăcerea, lumina celestă se revarsă acum în priviri opace, încât versurile cer un imperios transfer testamentar: „Fiul meu, mă cheamă, dincolo, Tăcerea,/ Tu rămâi în urmă, singur, spre-a-mplini/ ningerea zăpezii, laptele şi mierea/ care-ţi sunt sortite-n fiecare zi.// Te iubesc cum, poate, numai orbul ştie/ a iubi Lumina ce o vede-n vis.". E o lume învăluită de tristeţe, desacralizată, „se simte-n aer o surpare", coborâtă din sfera mitică a armoniei eterne. Poetul însuşi simte această alunecare către cercurile inferioare şi către neant, demitizată, şi, în cea mai fidelă reprezentare a arhetipologiei lui Northrop Frye, îşi subintitulează cartea „Poeme ironice", ironia şi satira fiind modalităţi de desacralizare a mitului şi, evident, de revoltă împotriva condiţiei umane decăzute, ca în poezia eminesciană.

Ultimul volum transcrie astfel o regresiune a sentimentelor, de la iubirea panteică, revărsată peste spaţii, până la resemnarea tristă a poetului, exilat în mijlocul unei lumi părăsite de principiile binelui, depărtată tot mai mult de primordialitatea blândă în care se născuse. De aceea, incapacitatea de a se menţine în universul iniţial, mereu etern, este marcată tocmai prin titlul-metaforă al volumului, „Mereu, tristeţea", dar mai ales prin umbra melancolică a acesteia, ce se întinde malefic asupra unei lumi pierdute. În mod indirect, prin coincidentia oppositorum, se creează şi o antinomie între tărâmurile uitate, parcă din legende vechi, şi o lume insolită, supusă degringoladei, entropiei sociale şi istorice.

Invocaţia repetată obsedant este o rugă adresată unui Dumnezeu abscons, nerevelat, fără de care culorile universului rămân şterse, lipsite de vigoare, pentru că spiritul uman, slăbit de-a lungul procesului de pierdere a credinţei adevărate, materializatoare de orizonturi posibile, nu egalează pronia originară, creatoare de lume: „Cu siguranţă astăzi pot spune/ că sunt cel mai singur în univers,/ că-n timpan tot mereu îmi apune/ dialectul munţilor şters.". Dezvăluirea ritului ocultat, ezoteric, este posibilă doar în momente bine alese, atunci când astralitatea coboară pe pământ: „Ce-am trăit cândva împreună/ îşi divulgă-nţelesul secret/ la un secol anume din lună/ ca un rid pe-un obraz de poet." („Invocaţie"). În amintita „Ovidiană", tăcerea este singura cale de înţelegere a nepătrunsului, situată pe un alt nivel al înţelegerii, dincolo de corul de robi al omenirii, Dumnezeu rămânând unica voce autentică, prezentă în toate lucrurile şi în toate minţile, de care însă oamenii se îndepărtează, nereuşind să înţeleagă ansamblul potenţial hierofanic al universului cotidian, o mică filă a haosului ordonat în momentul Genezei. Chiar în catedrală, faptele urmează acelaşi mers nefiresc, mediocrizând aceste sensibilităţi nepercepute de simţul obosit al omului modern: „Ştiu, în catedrală, candela târzie/ ne făgăduieşte nu lumini, ci fum,/ despicând, în naşteri, lumea, şi-n sicrie,/ şi ne lasă tulburi la răscruci de drum.".

În acest complex cacofonic de voci oscilante, crezând în Dumnezeu doar demonstrativ, râzând în sine de faptele de altădată, transcendente, lumea acestui timp corupt devine o „cireadă ce o mână proştii,/ şi vai de marea ce o mulg nătângi!/ Când generalii cârpesc obiala oştirii,/ i-e semnul crucii dat doar mâinii stângi". Lumea pare a fi „otrăvită-n ape", generalii conduc armate de carton, credinţa nu mai este propovăduită de oamenii aleşi, pentru că semnele degradării sunt multe, iar „Mitropolii se schimbă pe arginţi". Arta este luată în derâdere, profeţii împlinesc „schimbarea la faţă" a lumii, naufragiaţi într-o neîmplinită înnoire. Chiar poeţii nu mai recunosc valorile adevărate, iar semnele Armageddonului sunt tot mai frecvente: „Văd sânge-n măcelării poeţii,/ dar pot jura că fac comerţ cu vis,/ Cerşesc, la colţ, câte-un covrig profeţii,/ şi cred că prevestesc un paradis.// Bieții de ei, se-mbată la chiuvetă,/ crezând că țâțele de rai le mulg/ și-și poartă gloria pe trotinetă/ făcând deliciile nobilului vulg." („Apocaliptică"), salvarea constând într-o resurecție extremă, pentru că numai forța angelică, războinică, la fel ca în viziunile pictorilor medievali, mai poate face ordine în marasmul general, anunțând, cu ton profetic, sublimat totuși în melancolie, Apocalipsa.

Tristețea rămâne așadar singurul refugiu al poetului, timpul omenirii este al toamnei, prevestind iarna **fimbulvetr**-ului din mitologiile scandinave: „Ultima respirație a frunzei,/ înainte să cadă în vis./ ultima culoare a pădurii,/ ultimul soare ție promis." (**„Ultime"**). Într-o lume a disperării totale, coborâte, ca de atâtea ori în istorie, la nivelul mercantil, căreia îi sunt suprimate visurile, toate devin „ultime", omenirea își trăiește „cântecul de lebădă", înainte de orbirea totală, de lipsirea de orice speranță pentru un alt viitor. Pentru că lumina este prohibită, întunericul se așterne cuceritor peste pământ: „Cum să nu se urce-n floare rădăcina,/ când în lumină azvârlim cu pietre,/ Când cu păgânii îngerii-mpart vina,/ cu sufletul aprind în case vetre." („Clemență").

Condiția omului este pusă astfel sub semnul îndoielii; legătura sa cu arhetipul, cu originalul din grădina edenică s-a pierdut de mult, producându-se ruptura, fractura în toposul mitic și primordial, copia imperfectă a existenței prime: „Auzi, din nou mai împlinesc o toamnă!/ Spre mine moartea iar mai trece-un an./ Nemuritori sunt numai zeii, Doamnă, nu stelele lipite pe-un tavan." („Poem buf"). Explicația poate fi găsită în alt poem plin de tristețe, prezentând lumea degradată a orașului, compusă din „WC-uri șic, cu sigle aurite,/ gagii rivalizând cu Dumnezeu,/ dați cu pomeți din shopuri, franțuzite,/ duhnind la-o poștă a miros de seu." („Citadină"). Această lume eteroclită este cauza dezastrului, Babilonul care încurcă limbile pentru ca umanitatea, căzută în păcatul vocilor multiple, neepifanizatoare, să nu mai regăsească „paradisul pierdut". Aici, chiar și mitul s-a degradat, silit să lupte, în arenă, cu „un toreador cu șiș", în fața „pedantului" cu ochi verzui, din posteritate, pierzându-și orice șansă de izbândă. Pentru că istoria este rescrisă, demitizată pe nedrept de grosiera imaginație care cântărește la nesfârșit, în scopuri mercantile, materia, și nu îi lasă omului din nou calea urcării ierarhice în scara dematerializatoare și energetică a lui Böhme. Timpul devine „ironic", atemporalitatea din vremurile imemoriale nu se mai realizează, întregul se scindează bipolar, în numai două culori, mereu aceleași, monotone până la epuizare: alb și negru. Într-un astfel de tărâm al „orbilor", neluminat de transcenderea divină, ființa umană este oripilată de prezența adevărului, îl suportă cu greu: „Mă dor plămânii, când respir lumină./ Ca-n turn, în suflet stau, și mi se pare/ că toamna-aceasta este o jivină/ cu carne dulce și sclipiri amare." („Pix autumnal"). În acest pustiu sinistru, în care singurătățile sunt trăite în doi sau în trei, viețile individuale sunt sigilate, conservate într-un matrix al lumii comunizate în nimicnicie și piericiune: „Trăim tembel și nici nu știm/ cum i se-ntoarce lumii ceasul./ De la ridicol la sublim/ greșim întotdeauna pasul" („Viață sigilată"). Tabloul terifiant al lumii, mecanizate de spiritul simplist al omului gregar, este acoperit de „nori mecanici", expresie ultimă a unui univers ca o mașinărie stricată, cu toate roțile dereglate: „Cancerigene ploi ne vin de sus-/ sudoarea cerului bolnavă este./ Doamne, sunt cel din urmă-al tău supus/ sortit să nu mai creadă în poveste.// Căci de voi pierde dreptul meu divin/ de-a înflori în iarnă, ce-mi rămâne,/ când nori mecanici fulgeră-n senin/ și mor poeții de poem, Stăpâne?" („Nori mecanici"). Biserica însăși, prin această neîmplinire a lumii, prin lipsa de ascendență către arhetip, ca o categorie indispensabilă a dumnezeirii, devine, în manieră barocă și expresionistă, „putrezită", pentru că se simte aici numai „parfumul de zei", nu și prezența lor: „Nu vii, nu pleci, întreagă azi rămâi./ În univers ești partea ce-i lipsește:/ parfum de zei cu miros de tămâi,/ într-o biserică ce putrezește." („Parfum de zei").

Diatriba poetului față de o lume sumbră, ce respinge divinul și topografia arhetipală, răzbate din toate aceste versuri, constituite într-un manifest ironic împotriva noilor ierarhii gnoseologice, răsturnate, copleșită, tot mai mult, „mereu", ca la un Pontus Exinus uitat, de o ireversibilă tristețe... (Gheorghe Soare, „Dan Rotaru. Mereu tristețea", „Argeș", nr. 4 (235), ianuarie 2002).

PERIOADA PAŞOPTISTĂ

4

Zorii secolului al XIX-lea găseau lumea românească într-o dilemă ce va deveni cu timpul obsesivă, în oscilaţia ei perpetuă între Orient şi Occident, în tendinţele manifeste de modernizare şi de înlăturare a decalajelor faţă de societăţile moderne ale Europei. Câteva secole de dominaţie otomană, acutizată de peste o sută de ani de fanariotism, situau spiritul public românesc într-o inerţie balcanică şi feudală, de care cu greu se putea elibera. Titu Maiorescu considera că, până la 1820, lumea românească era cufundată în „barbaria orientală", fiind trezită „din letargia ei" de ideile „Revoluţiunii franceze" care iradiau în toată Europa şi orientată treptat către cultura şi civilizaţia occidentală. Descoperirea Occidentului este un proces ce se derulează cu rapiditate, semnificativă în acest sens fiind scrierea lui Dinicu Golescu (1777-1830), „Însemnare a călătorii mele", care consemnează de fapt trei călătorii, făcute în anii 1824-1826, în timpul cărora vizitează Transilvania, Banatul, Ungaria, Austria, nordul Italiei, provincii din Germania şi Elveţia. Textul lui Dinicu Golescu este al unui inocent care descoperă cu uimire o lume cu totul diferită de a lui, asimilată însă comparativ, în termenii cunoscuţi de acasă. „Înfipt ca un japonez modern, spune G. Călinescu, Golescu vrea să vadă totul şi, în ciuda îmbrăcămintii orientale, intră pretutindeni, în cabina motorului de pe vapor, ca să-i cuprindă «mehanica», sau în spitalul de nebuni. Toate înfăţişările de civilizaţie îl încântă, făcându-l totdeodată să ofteze asupra înapoierii Valahiei.".

Prima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă, în planul succesiunii generaţiilor, trecerea de la boierii vetuşti cu işlic şi şalvari la tinerii bonjurişti care se întorc de la studii din străinătate în haine „evropeneşti" şi aduc ideile revoluţiilor de la 1848 şi proiectele reformării societăţii româneşti şi ale constituirii statului român modern. Un val de înnoire se constată însă mai întâi după tratatul ruso-turc de la Adrianopole din anul 1829, după care Ţările Române se află, până în 1834, sub administraţia rusească a generalului Kiseleff, care elaborează Regulamentul Organic, o primă constituţie ce acţiona unitar în ambele Principate Române. În acest timp, în saloanele mondene din Bucureşti şi din Iaşi intră ofiţerii ruşi, cei mai mulţi din partea occidentală a Imperiului Ţarist, de la Sankt Petersburg, vorbitori de limbă franceză, deveniţi astfel mesagerii unui europenism sui-generis şi ai unui modernism *avant la lettre*, afişat cu ostentaţie de localnici, în special de personajele feminine ale epocii. Apar acum, în limba română, elementele de jargon şi, odată cu aceste tendinţe, creaţiile dramatice cu caracter satiric, „Comodia vremii" sau „Franţuzitele" (1833), de Constantin Faca, ori, ceva mai târziu, ciclul Chiriţelor al lui Vasile Alecsandri.

În acest cadru istoric, în literatura română se constată un efort de recuperare a unei întârzieri din ce în ce mai vizibile faţă de sensibilitatea europeană, ceea ce a dus la receptarea aproape simultană a influenţelor clasice, iluministe şi romantice, într-un sincretism constatat de multe ori în opera aceluiaşi scriitor. O direcţie clasică în literatura română cuprinde ultimele decenii ale secolului al XVIII-lea, până către 1830, incluzând creaţia literară cea mai însemnată a Şcolii Ardelene, „Ţiganiada" lui Ion Budai-Deleanu şi poeţi din Principate: Văcăreştii, Costache Conachi, Barbu Paris Mumuleanu, Dimachi, a căror creaţie se încadrează în ceea ce se mai numeşte şi „micul clasicism". Intelectualii vremii, îndeosebi cei din Transilvania, crescuţi în cultul pentru latinism, se orientează către literatura clasică latină, către poezia idilică, prin traduceri din Vergiliu – „Bucolicele",

„Georgicele“, „Eneida“, sau din „Metamorfozele“ lui Ovidiu. Samuil Micu, V. Aaron şi Ion Alexi traduc sau adaptează texte din anticii Esop şi Xenofon sau din clasicii Marmontel, Klopstok, Mademoiselle de Scudéry. Poeţii din Moldova şi din Ţara Românească, Văcăreştii, Gheorghe Asachi, se orientează către literatura anacreontică, a fericirii rurale, citând şi din Ovidiu şi Vergiliu, dar şi din italienii Torquatto Tasso, Ariosto, Petrarca, Metastasio. Văcăreştii, Mumuleanu, Conachi scriu, astfel, poezie erotică inspirată din Anacreon şi neoanacreontici, ode şi imnuri patriotice cu motive din mitologie, iar primele spectacole teatrale în limba română abordează piese clasice cu temă pastorală, cum este „Mirtil şi Hloe“, de Gessner şi Florian, prezentată de Gheorghe Asachi la Iaşi în anul 1816.

Romantismul se afirmă mai pregnant după 1830, cu o fază de început mai pesimistă, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu aflându-se sub influenţa lui Lamartine, care cântă tristeţile profunde şi înălţătoare, în meditaţii poetice şi religioase, cu un vers amplu şi cadenţe perfecte. Treptat scriitorii se îndreaptă către romantismul militant, pus în slujba marilor idealuri naţionale, exprimate prin evenimentele de la 1848 şi prin Unirea Principatelor de la 1859.

POEZIA ROMÂNĂ PREMODERNĂ

COSTACHE CONACHI

COSTACHE CONACHI (1778-1849). Este fiu de boier şi el însuşi mare boier, lucrând în Domeniul Afacerilor Străine, adept al filozofiei luminilor, pe care le interpretează moderat. Traduce din Pope şi din d'Herbigny. Puţinele sale scrieri politice sunt adnotările referitoare la „Le contemplatif ou pensées libres sur la politique, la morale et la philosophie“ („Contemplativul sau gânduri libere despre politică morală şi filozofie“) şi „Scrisoarea către mitropolitul Veniamin“.

În creaţia poetică a lui Conachi există două etape distincte: 1815-1820, în care compune madrigale, acrostihuri, cântece de lume, femeia fiind în mod imaginar suită pe soclu şi celebrată într-un limbaj hiperbolic (o cunoaşte pe Smaranda Negri, Zulnia, la 34 de ani şi se căsătoreşte cu ea la 50 de ani), iar a doua este reprezentată de traduceri, precum „Tabloul Europei la 1825“, de d'Herbigny, sau „Voroava“ asupra omului, de Pope. Traducerile din poeziile melancolice, raţionalizate, sunt multiple, ceea ce denotă o predilecţie pentru aceste tipuri de existenţă: Conachi traduce din Marmontel, Colardeau, M-me Cottin, Parny, poeţii neoclasici, precum şi din „Zaïre“, „Oreste“, „Alzire“. Între aceste două perioade există şi încercări lirice: „Giudecata fimeilor“ (1806), „Comedia banului Constantin Canta ce-i zic Căbujan şi Cavaler Cucoş“. „Meşteşugul stihurilor româneşti“ este un adevărat tratat de versificaţie, dând preocupărilor poetice ale lui Conachi o tentă de justificare teoretică şi ştiinţifică.

SCRISOARE CĂTRE ZULNIA

Poet reprezentativ al epocii premoderne în Moldova, Costache Conachi rămâne în istoria literară în primul rând pentru lirica sa cu temă erotică, de un puternic senzualism, transpunând în plan autohton reflexe ale poeziei anacreontice greceşti şi din „mica poezie franceză“ a secolului al XVIII-lea. În „Scrisoare către Zulnia“, o primă epistolă literară la noi, poetul moldovean se aşază, chiar fără să ştie, sub semnul poeziei lui Petrarca, prin fidelitatea declarată până la moarte fiinţei iubite: „Giurământ îţi fac din suflet că şi ceriul şi pământul,/ De s-or strămuta, Zulnio, eu nu mi-oi schimba cuvântul./ De-a te iubi pân' la moarte, de-a nu avea supt soare/ Altă stea de proslăvire, alt luceafăr de-nchinare./ Dar ce folos, vai de mine, că n-am nici o mângâiere,/ Petrecerea mi-i în lacrămi, în suspinuri şi durere,/ Aş vrea să mor, dar şi moartea ce poate fi pentru mine,/ Când, perzând a mea viaţă, perd mai mult, te perd pe tine.".

Versurile lui Conachi, folosind resursele limbii literare a vremii, încearcă să dea imagine poetică trăirilor intense ale dragostei, având uneori accente autentice, ce depăşesc un sentimentalism obositor, exprimat prin văicăreli, oftaturi, bocete şi leşinuri.

PENTRU CE ÎŢI UNGI, FEMEIE, FAŢA?

Poezia este un reproş adresat tinerei femei pentru păcatul de a apela, în mod direct, la metode de înfrumuseţare artificială: „Pentru ce îţi ungi, femeie, faţa cu atâta ghileală/ Şi îţi muruieşti obrazul cu băcan şi cu văpsală?/ Şi de ce ţ-încingi grumazul cu petre strălucitoare/ Şi îţi umezăşti zulufii cu ape mirosâtoare?". Frumuseţea artificială, obţinută prin mijloace improprii, este trecătoare, iar femeia care procedează astfel îşi neagă zestrea biologică evidentă: „Mai bine-ai purta de grijă să câştigi acele daruri/ Cu care faci podoabă la a sufletului haruri./ Dacă vrei să te iubască bărbatul tău cu credinţă/ Şi de voieşti înţăleptăi să-ţi caute cu umilinţă,/ Uită-te de vezi pe mere ce roşală străluceşte/ Şi trandafirii pe carii nici zugrav nu-nchipuieşte/ Firea s-au silit a face acea vie zugrăvală/ Şi-a lor dulce frumusaţă vesăleşte, iar nu-nşală./ Lasă, dar, făţărnicia ş-a obrazului schimbare,/ Căci frumusăţa firească robeşte pe om mai tare.".

Frumuseţea intrinsecă determină o strălucire a trupului, de sorginte naturală şi divină, idee exprimată de Costache Conachi în versuri fluente, cu o anume naturaleţe poetică.

IENĂCHIŢĂ VĂCĂRESCU

IENĂCHIŢĂ VACĂRESCU. Cel mai cunoscut dintre poeţii Văcăreşti (1740?-1797). Se trage dintr-o veche familie de boieri pământeni, a cărei origine merge în istorie până la Dan, voievod al Făgăraşului, nepot de soră al lui Negru-Vodă, întemeietorul legendar al Ţării Româneşti. În 1215, fiul lui Dan, Neagoe Văcărescu cobora spre Câmpulung şi punea stăpânire pe douăsprezece sate de pe valea Dâmboviţei, ctitorind în fiecare dintre acestea câte o biserică. Numeroasa familie a avut participanţi la evenimentele istorice de-a lungul timpului, până în perioada fanariotă, când Ştefan, tatăl lui Ienăchiţă, vornic de Târgovişte, căsătorit cu o nepoată a lui Ion Neculce, este otrăvit, împreună cu fratele său, din ordinul domnitorului Constantin Cehan-Racoviţă.

Poet, filolog, istoric cultivat şi erudit, Ienăchiţă Văcărescu este autorul primei gramatici a limbii române, tipărită în româneşte, „Observaţii sau băgări de seamă asupra regulelor şi orânduelelor gramaticii rumâneşti", scrisă pe la 1780, odată cu aceea a lui Samuil Micu şi Gheorghe Şincai, şi publicată la 1787.

Ca poet, rămâne în conştiinţa literară a vremii şi în posteritate prin câteva poezii, „Amărâtă turturea", „Într-o grădină", „Spune, inimioară, spune", precum şi prin vestitul său „testament" literar, „Urmaşilor mei Văcăreşti!".

URMAŞILOR MEI VĂCĂREŞTI!

Ienăchiţă Văcărescu lasă urmaşilor săi un testament memorabil, de o mare valoare morală şi patriotică, aceea de a conserva şi păstra „creşterea" limbii române literare: „Urmaşilor mei Văcăreşti!/ Las vouă moştenire:/ Creşterea limbei româneşti/ Şi-a patriei cinstire." Poezia este un adevărat crez al vieții scriitorului: creșterea limbii românești e un deziderat emblematic, care conștientizează valoarea culturii poporului român și a literaturii acestuia. Literatura devine astfel o oglindă fidelă a trecutului și a viitorului.

AMĂRÂTĂ TURTUREA

Poezia lui Ienăchiță Văcărescu apare într-un punct de interferență a mai multor influențe literare, într-un timp când limba română literară încă nu era consolidată. Tematic, se înscrie într-un registru poetic aparent minor, de sorginte clasică, anacreontică, redând trăirile lirice ale unei vieți liniștite, de curte feudală, cu evaziuni câmpenești, în care tulburările dragostei sunt evenimente capitale. Din punct de vedere prozodic, se simte puternic inserția versului popular, „Amărâtă turturea" având caracteristicile unei doine de jale, în care se includ simboluri îndelung folosite în literatura cultă. Într-o astfel de structură, poezia este o **alegorie**, ființa iubită fiind înfățișată printr-un simbol al fragilității și al armoniei grave a cântecului de jale, folosit încă în scrierile lui Coresi și ale mitropolitului Varlaam: „Amărâtă turturea/ Cum rămâne singurea,/ Căci soția și-a răpus,/ Jalea ei nu e de spus.". Despărțirea de ființa îndrăgită este o tragedie de dimensiuni cosmice, reflectată în întreaga natură: „Cât trăiește tot jălește/ Și nu se mai însoțește!/ Trece prin flori, prin livede,/ Nu se uită, nici nu vede.". Sentimentul de dragoste se exprimă prin versuri scurte, ca în poezia populară, rezonanța expresivă fiind însă mai profundă, mai atent regizată artistic: „Trece prin pădurea verde/ Și să duce de se pierde./ Zboară până de tot cade,/ Dar pre lemn verde nu șade.". Jalea adâncă este determinată de persistența sufletului perechii dispărute: „Și când șade câteodată,/ Tot pre ramura uscată./ Umblă prin dumbrav-adâncă,/ Nici nu bea, nici nu mănâncă.".

Pasărea copleșită de durere își amplifică suferința printr-un dor de moarte ce va deveni motiv poetic la romantici: „Unde vede apă rece,/ Ea o turbură și trece;/ Unde e apă mai rea,/ O mai turbură și bea." Turtureaua își dorește moartea, încercând parcă să scape de blestemul vieții eterne: „Unde vede vânătorul,/ Acolo o duce dorul,/ Ca s-o vază, s-o lovească,/ Să nu se mai pedepsească.". Trecerea de la simbolistica păsării îndurerate la omul lovit de tragedie, în fapt decodarea alegoriei, este bruscă: „Când o biată păsărică/ Atât inima își strică,/ Încât dorește să moară/ Pentru a sa soțioară,// Dar eu om de-naltă fire,/ Decât ea mai cu simțire,/ Cum poate să-mi fie mai bine?!/ Oh, amar și vai de mine.". În acest final, în nelipsitul oftat și vaier, Eugen Simion vede o expresie a manierismului poetic al epocii, în care sentimentalismul, exacerbat prin lamentație, este trădat de o regie străvezie a trăirii poetice: „Oh-ul de la urmă reprezintă un dublu refuz: de a asuma durerea și de a asuma (determina) obiectul durerii. Ienăchiță se exprimă, așadar, prin evitare și deturnare.".

ÎNTR-O GRĂDINĂ

Poezia „Într-o grădină" este cea mai succintă **alegorie a dragostei** din literatura română. În simplitatea și fragilitatea dezarmantă a versurilor, în firescul elementelor poetice se descoperă eterna dilemă a îndrăgostitului: „Într-o grădină,/ Lâng-o tulpină,/ Zării o floare ca o lumină./ S-o tai, să strică!/ S-o las, mi-e frică/ Că vine altul și mi-o rădică.". Floarea este un simbol delicat al fragilității și al unicității, semnificând aici fata nubilă, pe care o curtează cu discreție îndrăgostitul temător de a nu o pierde în favoarea altui candidat mai îndrăzneț. Floarea este comparată cu o lumină, identificându-i-se o ascendență solară, proveniența în plan terestru din ierarhia superioară a lumii.

Floarea este un simbol al lumii eterne în continuă transformare, al femeii în sens particular. Asocierea femeii cu floarea indică fragilitatea ambelor ființe, prospețimea, candoarea, devenite apoi stare poetică, trăiri ale eului liric. Contextual, cuvântul „floare" este o metaforă, bazată pe un transfer în lumea florală a imaginii ființei iubite. În planul alegoriei, floarea devine un simbol al fetei nubile care, în puritatea grădinii edenice, așteaptă momentul „culesului", al intrării în lume.

Grădina constituie o metaforă consacrată încă din textul biblic pentru imaginea lumii, dar în poezia lui Ienăchiță Văcărescu dobândește semnificații și pentru universul interior al poetului, pentru propriul suflet. De altfel, pentru Schopenhauer lumea este imagine interioară, „reprezentare" a gândirii filozofice și poetice.

Exprimarea discretă a sentimentelor face din această poezie o expresie a gingășiei, a discreției și a delicateții în dragoste. Simbolul florii, trecătoare prin însăși fragilitatea ei, este punctul central al alegoriei. Comparația „ca o lumină" exprimă starea de bucurie și de fericire, iluminarea lăuntrică sub semnul dragostei de care este cuprins poetul. Iubita are o fragilitate florală, perpetuarea stării de frumusețe fiind, în viziunea poetului, limitată de trecerea timpului. Grădina este o metaforă pentru lumea întreagă, dar și o imagine simbolică a lumii de gânduri de care este stăpânit discretul eu liric.

Deși aparent simplă, poezia „Într-o grădină" permite o analiză interesantă din punct de vedere prozodic, care să expliciteze conceptele operaționale implicate în structura versurilor.

„Într-o grădină" este un **madrigal**, adică o poezie lirică de mici dimensiuni (are numai 6 versuri), cu temă galantă, exprimând cu discreție și finețe admirația față de o ființă feminină. Se încadrează pe deplin în lirica anacreontică a vremii, preluând preocupări pentru această specie literară din idilele pastorale ale grecului Anacreon și de la cunoscuți autori de madrigaluri, ca Voltaire și Clément Marot la francezi și Petrarca, Boccaccio și Torquato Tasso la italieni.

Măsura primelor două versuri din fiecare strofă este de 5 silabe; al treilea vers are 10 silabe, dar este alcătuit de fapt din două **emistihuri**, adică din două jumătăți de vers despărțite printr-o **cezură** (pauză în interiorul unui vers, pentru a-i regla ritmul). Versurile sunt **poliritmice**, prezentând o îmbinare între **iambii** de la începutul versurilor și **amfibrahi**. Deși poezia este de inspirație cultă, rima este contaminată de influența poeziei populare, fiecare dintre cele două scurte strofe având **monorimă**. Toate aceste caracteristici prozodice sunt adecvate **alegoriei** din plan figurat, prin care unui **sens abstract** (dilema în dragoste) i se dă o **reprezentare concretă**, imagistică și simbolică.

IANCU . VĂCĂRESCU

IELELE

IANCU VĂCĂRESCU (1792-1863). Poet și traducător, fiul lui Alecu Văcărescu și al Elencăi Dudescu. Învață cu un francez emigrant, Colson, apoi la Viena (1804-1810). Este un adept al formelor înaintate ale manifestării dramatice și sprijină înființarea teatrului grecesc din București, traducând „Moartea lui Cezar", de Voltaire. În 1830 publică „Poezii alese" și intră în magistratură pentru a scăpa de dificultățile materiale. Elegiile sale de o tonalitate sumbră sunt reunite în volumul de „Poezii alese". Un poem „cerebral și abscons" (Paul Cornea) este „Adevărul", mesajul fiind meliorist: atât sărăcia, cât și robia trebuie scoase în afara legii. Traduce din limba germană tragediile „Ermiona" (1834), „Regulu" (1834), precum și comedia „Grădinaru orb sau aloiul înflorit" (1836).

Baladele lui Iancu Văcărescu, „Peaza rea" și „Ielele", aflate sub influența incipientă în literatura română a romantismului neguros, frecventat de Goethe sau de Bürger („Lenore"), prelucrează teme folclorice, ca și Vasile Alecsandri puțin mai târziu, în „Baba Cloanța" și „Noaptea sfântului Andrii", sau Dimitrie Bolintineanu, în „Mihnea și baba".

Poezia „Ielele" se situează sub același spectru negativ, al dezlănțuirii puterilor ascunse ale unei nopți valpurgice, anticipând ritmul incantatoriu și viziunea unei naturi dezlănțuite din poezia lui Ion Barbu, „După melci": „Umbre se plimbă,/ Vântul se schimbă,/ Neguri s-adună,/ Maluri răsună,/ Chiote!/ Țipete!/ Chicote!/ Urlete!/ Hurur brumb! Brumb! (*bis*).". Zgomotele se prelungesc în tot universul: „Trec zgomotoase/ Scrâșniri dintoase,/ Fluieră/ Relele/ Danțeră/ Ielele!/ Hurur brumb! Brumb!". Ielele sunt ființe fantastice care apar goale în vreme de noapte: „Cu mac pe frunte,/ Pășesc spre munte/ În pielea goală;/ Înghit din oală/ Prea noduroase/ Găluști vârtoase;/ Deșert pahare/ Acre, amare,/ Capul își/ Cleatănă,/ Trupul își/ Leagănă/ Hurur brumb!".

Contrar tradiției populare, care merge pe ideea perfecțiunii fizice a acestor ființe halucinante, ielele din poezia lui Iancu Văcărescu sunt de o urâțenie grotescă: „Una e chioară/ C-un ochi de cioară;/ Alta spetită,/ Mult obosită;/ Alta gușată/ Tot ceartă cată;/ Alta bârfește,/ Prea neghiobește;/ Una gângavă/ Stă pe gâlceavă;/ Alta bogată,/ Șchioapă-ngânfată;/ Alta calică,/ Gheboasă, mică;...". Descrierea ielelor amintește de tablourile lui Hieronymus Bosch: „Cea mai snovoasă/ E ofticoasă;/ Și cea mai bună/ E cea nebună;/ Toate pizmașe,/ De om vrăjmașe./ Nerușinate,/ Înverșunate;/ Cât simt răcoare/ Dau din picioare;/ Toți dracii strigă,/ Ca să le frigă;/ Ei lor plăcere/ Fac cum le-o cere./ Cu draci voioase/ Zbor piste case.".

Zgomotele produse de puterile stihiale sunt redate într-un registru onomatopeic care exprimă vacarm și cruzime: „Hârâie,/ Mârâie,/ Duduie,/ Zguduie./ Hurur brumb! brumb!". Ielele exprimă premoniții ale unor destine tragice: „Iar când frâng cară/ Osând-amară!/ Foc și pieire!/ Pe omenire!/ Hurur brumb!". Apariția lor se revarsă și asupra întregii naturi: „Ard și usucă/ Orice apucă./ Chiote!/ Țipete!/ Chicote!/ Urlete!/ Fluieră/ Relele,/ Danțeră/ Ielele,/ Capul își/ Cleatănă,/ Trupul își/ Leagănă,/ Hârâie,/ Mârâie,/ Duduie,/ Zguduie./ Hurur brumb! Brumb!", efectul produs fiind devastator: „Iar miaurlăire!/ Iar chiuire!/ Iar de turbare/ Râs! Văietare!/ Hurur brumb!".

Poezia este o aglomerare de tonuri surde, de întâmplări terifiante, de schițe portretistice grotești, cu efect răvășitor asupra naturii înconjurătoare. Lumea, supusă invaziei forțelor primare, stihiale, este cuprinsă de o înfiorare cumplită, efecte poetice fiind ușor decelabile în timpul lecturii.

NICOLAE VĂCĂRESCU

PRIMĂVARA SE IVEȘTE

NICOLAE VĂCĂRESCU (1785?-1825). Este fiul lui Ienache Văcărescu și al unei descendente din familia Caragea, Elena. Se căsătorește cu Luxandra Băleanu în 1814, fiind apropiat de cercurile eteriste. Pentru că nu poate să oprească înaintarea lui Tudor Vladimirescu, se refugiază în Brașov, unde înființează o asociație culturală, împreună cu Grigore Băleanu, Dinicu Golescu și Constantin Câmpineanu. Se consideră el însuși „slab în condei și în idei", scriind totuși în stilul anacreontic al înaintașilor săi. Poezia sa este petrarchistă, cu unele prețiozități specifice epocii, finețea de tip oriental, bizantin asociindu-se caracterului grobian, grosier. În poezia „Un pic de nădejde" se poate identifica naşterea unor versuri eminesciene *avant la lettre*, fiinţa umană fiind confruntată, ca în „Mortua est", cu senzaţia de dincolo de neant. O altă poezie ce i se atribuie este „Durda", cu temă haiducească. Multe din poeziile sale s-au pierdut.

Poezia este un cântec vesel, în stil popular, adresat naturii în plină schimbare şi înflorire: „Primăvara se iveşte,/ Ia vezi muguru-nfrunzeşte/ Şi iarba cum încolţeşte,/ Codrul cată, se-ndeseşte/ Inima-mi zburdă şi creşte!". Păsările pădurii aduc în natură o notă de armonie şi de vitalism: „Cucul a-nceput să cânte,/ Nu pe crăci uscate, frânte;/ Micşuneaua, cam plăpândă,/ Altor flori miros comândă,/ Daleo, Doamne, ce orândă!". Trecerea la un nou anotimp determină stări de elevaţie, într-un moment al bucuriei de a trăi: „Roibul meu, iarna mai toată,/ N-a văzut vifor, nici zloată,/ Că-l ţineam tot pe cătare,/ Pe bere şi pe mâncare,/ Vai de draga lui spinare!// Roibule, mi te găteşte,/ Şalele-ţi înţepeneşte,/ Să mă duci peste pripoare,/ Văi şi coaste la strimtoare,/ Pre potecă făr' de soare.".

Haiducia şi îndemnul la isprăvile vitejeşti sunt impulsuri fireşti determinate de acest anotimp: „Daleo, daleo, dragă durdă,/ Fă-te-ncoace, nu fi surdă,/ Vin' să te-ngrijesc mai bine/ C-a-npuiat greierii-n tine,/ Daleo, durdă, vai de mine!// Oleo, leo! vreme-nvitează/ P-ăl cu inima vitează,/ Să nu stea să se clocească/ Ci-n sânge să bălăcească,/ Pomina să-şi înflorească!".

Poezia prezintă o tehnică literară şi prozodică specifică doinei populare haiduceşti, construită pe motivul legăturii omului cu natura, cu formule de adresare directă, măsură de 8 silabe, ritm trohaic, monorimă sau rimă împerecheată.

ALECU VĂCĂRESCU

ALECU VĂCĂRESCU (1769?-1799). este primul fiu al lui Ienăchiţă Văcărescu şi al Eleniţei Rizu. Încă de mic copil călătoreşte mult: îşi însoţeşte tatăl exilat la Nicopole (1788), apoi la Rhodos (1790). Se căsătoreşte cu Elenca Dudescu, având trei copii cu aceasta, dar divorţează în anul 1797. Este urmărit de duşmănia domnitorului Alexandru Moruzi şi de aceea va muri în închisoare. Este considerat de Vasile Popp un adevărat „Ovidiu al românilor". Poetul foloseşte o emoţie sublimă în exprimarea sentimentelor: „Când nu te văz am chinuri/ Şi când te văd leşinuri".

În poezia „Oglinda", el tratează un vechi motiv anacreontic, întâlnit şi la Petrarca: femeia iubită este observată în oglindă, printr-un straniu procedeu de *mise en abîme*. Opera sa este strânsă într-un volum, „Poeţii Văcăreşti. Viaţa şi opera lor poetică".

TRANDAFIRAŞ NOROCIT

Alecu Văcărescu este un poet al motivelor florale, al florilor personificate aici ca mesageri şi intermediari ai dragostei: „Trandafir norocit,/ Care te-ai învrednicit/ Să-mpodobeşti acel sân/ Unde pururea mă-nchin!/ Roagă-te şi pentru mine/ Să mă aibă mai la bine,/ Găseşte vreun mijloc,/ Să mă aşeze într-al tău loc!/ Şi-i spune că am durere,/ Nu dragoste cu părere,/ Poţi şi să-i făgăduieşti/ Că tu, de veştejeşti,/ Eu firea nu mi-o prefac/ De-oi avea noroc să-i plac.". Trandafirul, ca semn al destinului, este văzut ca un **raisonneur** al vieţii intime a personajului feminin, devenind interpret al dragostei şi frumuseţii fiinţei iubite, ţinta finală în împlinirea sentimentului erotic: „Arată-i cu umilinţă/ Că-n loc de ghimpi am credinţă/ Fă-mă să ajung devlet/ Şi ia-mi şi viaţa rusfet.".

FOARTE MULTĂ VĂZ PLĂCERE

Poezia lui Alecu Văcărescu este concepută în stil de baladă populară, versurile fiind simple, cu o exprimare directă, sentenţioase însă, statuând un mod de comportare umană: „Cum că lucruri delicate/ Trei se află-n lume date/ Care pot să îndulcească/ O vedere omenească.// Zic: c-o apă şi-o verdeaţă/ Şi un chip frumos la faţă/ Au fireasca lor putere/ Să mângâie o vedere.". Cele trei categorii enumerate sunt supuse însă legilor selecţiei: „Dar o minte cu simţire,/ Delicată şi supţire,/ Vrând acestea să le-adune,/ Face judecăţi mai bune.".

Principiile de viaţă acţionează însă în funcţie de împrejurări: „Căci la apă şi verdeaţă/ Şi dă este vreo dulceaţă,/ Dar o ştim cu legătură/ Într-un fel dă la natură.// Dând dă obşte o plăcere/ La a tuturor vedere,/ Şi mai mult nu se-nmulţeşte/ Nici mai scade, nici mai creşte.// Iar viind la frumuseţe,/ Aici, voi, idei isteţe!/ Căci intrăm în adâncime/ Şi dă tălmăciri mulţime."

Frumuseţea se întâlneşte peste tot în lume: „Vedem chipuri milioane,/ Dar sunt cadre şi icoane – / Care-mpodobesc păreţii/ Cu năpastea frumuseţii!// Şi măcar că-s mişcătoare,/ Mai ales şi vorbitoare,/ Dar le-arată tot cuvântul/ Că umblând geme pământul.". Frumuseţea divină este preferabilă totuşi oricărui chip de manifestare pământeană a acesteia: „Atunci este însuşită:/ Frumuseţe săvârşită,/ Care poate să numească/ Fitecine şi cerească.// Atunci fermecă din fire/ Orice suflet cu simţire,/ Şi mângâie şi vederea/ Şi adaogă plăcerea.// Acest dar al frumuseţii/ Cu al apei şi-al verdeţii,/ Având şi singurătatea,/ Face rai pustietatea!".

OGLINDA CÂND ŢI-AR ARĂTA

Poezia se construieşte într-un sistem al alternanţelor pozitive, imaginea fiinţei iubite fiind reflectată de oglindă: „Oglinda când ţi-ar arăta/ Întreagă frumuseţea ta,/ Atunci şi tu, ca mine,/ Te-ai închina la tine.". Femeia este privită ca un obiect de artă, ca un idol demn de admirat: „N-ar fi mijloc să te priveşti/ Asemenea după cum eşti/ Şi idololatrie/ Să nu-ţi aduci tu ţie.". Oglinda devine un instrument magic de reflectare a întregului, a omului aflat în căutarea unei noi forme de absolut: „Ochii în ea când ţi-i arunci/ Dă tot să-ntunecă atunci/ Şi dă te şi arată/ Iar nu adevărată.".

Apele oglinzii sunt însă înşelătoare: „D-aceea nu da crezământ/ Oglinzii, ce cu scăzământ/ Îţi face-nşălăciune/ Şi tot minciuni îţi spune.// Ci câtă eşti să ştii, dă vrei,/ Dă crezământ ochilor miei,/ Fiindcă nu te-nşală/ Nici fac vreo greşală.". Ochii sunt adevărata oglindă a sufletului, ideală pentru chipul iubitei: „În ei cată să te vezi/ Întocma pă cât luminezi/ Şi d-ntr-a lor vedere/ Vezi câtă ai putere.// Crede-i săracii când îţi spun/ Că numai ţie să supun/ Şi că le eşti din fire/ A lor dumnezeire.".

Poezia are trei secvenţe principale: una se referă la avertismentul primit de femeie atunci când observă oglinda, un spaţiu virtual înşelător; altă secvenţă cuprinde potenţialitatea magică a oglinzii, de *mise en abîme*, întreaga imagine construindu-se în jurul unor simboluri edificatoare; a treia imagine demonstrează puterea de transformare a oglinzii, văzută ca o poartă de intrare în alte tărâmuri.

Poetul explorează spaţiul virtual al altei lumi, la fel ca personajul lui Carroll Lewis din „Călătorie în lumea oglinzii", care trece într-o altă lume tocmai prin intermediul acestui obiect cu virtuţi magice.

ANTON PANN

ANTON PANN (1796-1854). Poet şi folclorist. Autodidact, studiază la Petru Efesiul „meşteşugul muzicii bisericeşti şi pe acela al tiparului". Viaţa sa este aventuroasă: predă lecţii de „musichie" maicilor de la Mănăstirea Dintr-un Lemn şi pleacă însoţit de una din ele, Anica, la Braşov, unde tipăreşte „Versuri muziceşti" (1830), „Hristoitia" (1834), „Noul Erotocrit" (1837). În 1843 devine proprietar al unei tiparniţe. Scrie „Basul teoretic şi practic al musicii bisericeşti sau gramatica melodică" în 1845. Din folclorul balcanic culege nenumărate opere, creând „Culegere de proverburi sau Povestea Vorbii" (1847), „Fabule şi istorioare" (1839, 1841), „O şezătoare la ţară sau Povestea lui Moş Albu" (1851-1852). „Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea" (1853) adună din spaţiul balcanic istorioare ale unui personaj devenit memorabil. Noţiunile abstracte ale spiritului balcanic apar în fabule precum „Norocul şi Mintea" din „Fabule şi istorioare"; unele noţiuni de fatum, de considerare a omului ca simplu pion în marele joc al lumii sunt prezente în „Sultanul şi pescarul", în timp ce tribulaţiile amoroase apar în „Spitalul amorului".

DESPRE ÎNVĂŢĂTURĂ

În textul „Despre învăţătură", Anton Pann aşază în versuri proverbe şi cugetări din înţelepciunea populară pe tema experienţei de viaţă şi a ştiinţei de carte. Cu toată această impresie de mixaj textual, versurile dobândesc o structură unitară, poezia constituindu-se dintr-o primă parte, enunţiativă, în care se defineşte învăţătura şi efectele ei benefice asupra omului („Meşteşugul la om este brăţară de aur./ [...] Cine ştie carte are patru ochi."), despărţită adversativ (chiar prin conjuncţia „dar") de o a doua parte, argumentativă, care relevă riscuri şi neîmpliniri ale aplicării greşite în viaţă a învăţăturii.

Anton Pann reiterează aşadar ideile esenţiale că omul învaţă toată viaţa, dar vârsta adecvată acestei preocupări esenţiale este copilăria: „Ce înveţi la tinereţe, aceea ştii la bătrâneţe./ Omul în copilărie lesne învaţă orce să fie./ [...] Cine învaţă la tinereţe se odihneşte la bătrâneţe./ Calul bătrân nu se învaţă în buiestru.". „Procopseala", ştiinţa de carte, înţelepciunea, „nu se cumpără cu bani, ci se câştigă cu ani" de trudă, cu „bătaie de cap": „Banii nu aduc procopseala, ci procopseala aduce bani.". Cu toate acestea, niciun om nu poate susţine că le ştie pe toate, căci „Omul cât trăieşte învaţă şi tot moare neînvăţat".

POVESTEA VORBII

Textul cu acest titlu, „Povestea vorbii", este o ilustrare epică a puterii învăţăturii de a schimba soarta omului, chiar atunci când înzestrarea de la natură pare potrivnică. Atmosfera versurilor este uşor fabuloasă, cu motive caracteristice, întâlnite în basmul popular: e povestea a trei fete „care pe rând s-au născut", dar două sunt „atât de frumoase", iar a treia „prea urâtă", cu „trup strâmb şi chip slut", încât stă în casă „Necăjită ş-amărâtă", în timp ce surorile ei merg la petreceri.

Prin compensare însă, fata cea urâtă este „prea înţeleaptă": „Dar unde e urâciune şi chip sluţit, neplăcut,/ Mai multă înţelepciune firea să dea s-a văzut.". De aceea, ea îşi cere partea de avere părintească ce i se cuvine şi, cu cheltuială, îşi desăvârşeşte învăţătura: „Deci cu a sa zestrişoară profesori buni ea luând,/ S-a tras la o moşioară, precum pusese în gând,/

Şi acolo, într-o parte, îndată s-a apucat/ Să înveţe limbi şi carte, musică şi orce alt.". Întoarsă astfel acasă, fata cea urâtă trezeşte acum interesul tuturor, în detrimentul surorilor ei mai frumoase, pe care nu le mai bagă nimeni în seamă: „Mergând iar câtetrele la casa ce le-au poftit,/ Toţi, lăsând pe frumuşele, la dânsa s-au grămădit;/ Iar când îi şi auziră vorba şi dulcele glas/ Cu gurile de uimire la ea căscând au rămas.". Concluzia este că „Şcoala pe om îl face drăgăstos", că frumuseţea fără învăţătură este insuficientă: „Că de-a fi fata născută cât de frumoasă macar/ Şi n-o fi bine crescută, toate-i sunt într-un zadar.".

CA SĂ ASCULŢI BINE ESTE ŞI SFATUL UNEI NEVESTE

Întâmplarea cu tâlc din această poezie este relatată în acelaşi registru stilistic şi tematic oriental, caracteristic istoriilor despre Nastratin Hogea; personajul este mereu sfătuit să aibă reacţii înţelepte, dar niciodată nu ţine seama de sfaturi, în cazul de faţă de ale nevestei: „Odată cârmuitorul al acelui judeţ/ Aici-n sat pentru o seară poposind ca drumeţ/ Şi văzând el că sătenii toţi cu mari, cu mici alerg,/ Care mai de care plocoane să-i ducă merg,/ Socoti Nastratin Hogea mai jos a nu se lăsa,/ Şi ca ce lucru să-i ducă-ntrebă pe nevasta sa./ El zicea gutui să-i ducă, ea, ba, smochine-i zicea.".

Nastratin ascultă în cele din urmă glasul înţelepciunii şi duce cârmuitorului smochine, dar acesta, nemulţumit, îl pedepseşte într-un mod cu totul original: „Se uită cârmuitorul şi ştiindu-l cam bufon,/ – Dar tocma smochine, zise, găsişi să-mi aduci plocon?/ Şi cum sta-n genunchi cu coşul ca fieştece supus,/ Cârmuitorul îndată pe slujbaşii săi a pus/ Să ia acele smochine şi fiecare pe rând/ Să-l lovească-n cap cu ele toţi câte una dând;/ Când lui Nastratin aceasta slujitorii o făcea,/ El la toată lovitura «bogdaproste» le zicea.". În aceste condiţii, sfatul nevestei se dovedise salvator, smochinele neavând aceeaşi putere de lovire ca gutuile.

Întrebarea stăpânitorului de a afla cauza acestui comportament ciudat dezvăluie înţelepciunea tardivă a lui Nastratin Hogea: „Neavând nici o putere vreun plocon bun să-ţi fac,/ Am sfătuit cu nevasta să-ţi aduc nişte gutui,/ Ea zicea s-aduc smochine, eu în contră îi stătui,/ Dar în cele de pre urmă de gura ei m-am supus/ Şi aceste puţinele smochine ţi le-am adus;/ De aceea când în capu-mi smochinele moi simţeam,/ De sfătuirea nevestei mulţămirile făceam,/ Că de aduceam ploconul gutui, precum ziceam eu,/ Atuncea era să fie vai de acest cap al meu!/ De aceea este bine ca să asculţi şi să-nveţi/ Ş-o povaţă d-a femeii din patruzeci de poveţi;/ Că iată eu, cu-ntâmplare, prin povaţa ce mi-a dat,/ Cu aceste moi smochine scăpai cu capul nespart.".

Poezia este scrisă pe un ton şăgalnic, de poveste din „O mie şi una de nopţi", în care personajul principal îşi calcă pe ştiuta mândrie masculină, ascultând şi poveţele înţelepte ale unei Şeherezade autohtone.

ÎNTREBARE DE NEGHIOBI

Titlul fabulei „Întrebare de neghiobi" se dovedeşte, în acelaşi timp, şi morala întregii poezii. Numărul neghiobilor este de trei, simbolic prin faptul că se completează unul pe celălalt. Incipitul fabulei îi surprinde în căutarea unei fapte extraordinare, comparabilă cu muncile lui Hercule: „Trei neghiobi mergând p-o vale/ Şi zărind un urs în cale/ Când suia cu grozăvie/ Şi intra în vizunie;/ Zise unul: – Ai să-l prindem/ Şi la vr-un ţigan să-l vindem.". Numai că problema, în realitate destul de complicată, pare a se rezolva printr-o simplă răsturnare a situaţiei de către un altul: „– Iată cum, altul iar zise,/ Şi îndată se descinse,/ Daţi brâiele fiecare/ Să facem un' lung şi mare,/ Şi legându-mă pe mine,/ Cu el de picioare bine,/ Când voi intra în vizunie/ Ş-apucând pe urs d-odată,/ Să mă trageţi voi îndată/ Şi apoi d-aci scoţându-l/ Facem cu el ce n-e gândul.”.

Neghiobii nu pot acţiona decât într-un mod prostesc, căci ideea aceasta, demnă de un erou fabulos, li se pare pe deplin realizabilă: „Astfel dacă sfătuiră,/ Brâiele îşi înnădiră,/ De picioare îl legară/ Şi-n vizunie-l băgară.”. Deznodământul este însă tragic, inopinatul vizitator al „vizuniei” pierzându-şi viaţa într-o clipă: „Când vru mâna să întinză/ Pe urs de urechi să-l prinză/ Ursul de cap îl apucă/ Şi cu totul i-l îmbucă.”.

Cei doi neghiobi, rămaşi afară, nu pricep nicicum ce s-a întâmplat: „Stau, se uită cu mirare,/ Văzându-l că cap nu are,/ Se întreabă, zicând: – Fraţioare,/ Avut-au Vlad cap oare?”. Dilema chinuieşte minţile celor doi, astfel că se duc la soţia mortului: „Şi nedomiriţi l-aceasta,/ Au mers să-ntrebe nevasta./ Aşa ei pe mortul lasă/ Şi mergând la ea acasă,/ O-ntreb: – Stano, ia ne spune,/ Că vrem să ştim a minune,/ Bărbatul tău ce fel fuse,/ Acum cu noi când se duse,/ Avea cap ca fie-cine/ Or nu, că tu ştii mai bine?/ Ea gândind puţin în sine,/ Le răspunse: – Nu ştiu bine,/ Dar la Paşti îmi par' şi mie/ Că şi-a cumpărat tichie.”. Aluzia la cunoscutul proverb, „Prostului tichie îi mai trebuie”, demonstrează spiritul acid al scriitorului aflat în căutarea unui sens al lumii, dominată de „neghiobi”.

DESPRE PROSTIE IARĂŞI

Imaginea unei lumi populate de proşti şi de nebuni se reia în fabula „Despre prostie iarăşi”, într-o înşiruire de zicători şi de proverbe, care se continuă firesc, armonizate printr-o temă comună: „Ce mi-e prostul, ce mi-e nebunul!/ Ce mi-e Rada Baba, ce mi-e Baba Rada!/ Ia pe unul de picioare şi loveşte pe celălalt în cap./ Cine se apucă să înveţe pe nerod nu se osibeşte de nebun./ Prostul învaţă bărbierie la capul tău./ Îi dai un ban să te rază şi doi să te lase./ Cu nebunul să nu-ţi pui nici în clin, nici în mânecă./ El nu ştie ce e laie nici ce e bălaie.”.

Nebunul şi prostul sunt cele două personaje negative prototipale ale lumii, ale căror portrete definitorii sunt cuprinse în textele concentrate ale proverbelor, numite de Homer „cuvinte înaripate”, pentru puterea lor de a străbate veacurile şi de a trece de la un popor la altul. Observaţia lucidă şi acidă asupra celor două caractere este însoţită de un umor adiacent, proverbele exprimând toată gama de reacţii a omului înţelept faţă de manifestările prostului şi ale nebunului: ironie, sarcasm, speranţa în îndreptare, resemnare senină în faţa răului, acceptarea lumii în întregul ei, cu echilibrul fragil între bine şi rău. Anton Pann are astfel marele merit de a medita, reiterând şi fixând în scris înţelepciunea colectivă a umanităţii, asupra marilor probleme ale vieţii.

VASILE CÂRLOVA

PĂSTORUL ÎNTRISTAT

VASILE CÂRLOVA (1809-1831). Poet. S-a născut la Buzău ori la Târgovişte, unde a copilărit şi a învăţat. Ştia greceşte şi franţuzeşte. Sunt cunoscute cinci poezii ale sale: „Păstorul întristat”, „Rugăciune”, „Ruinurile Târgoviştii”, „Înserare”, „Odă ostaşilor români”. Poezia lui Cârlova oscilează între clasicism şi romantism, receptând simultan influenţele literare în epocă ale celor două curente şi făcând trecerea de la poezia „micului clasicism” la o lirică aflată sub puternica înrâurire a lui Lamartine, din „Méditations poétiques” şi „Harmonies poétiques et religieuses”. „Ruinurile Târgoviştii” este o poezie neoanacreontică, scrisă sub influenţa poeziei ruinelor a lui Volney, în timp ce „Înserarea” reia tema lamartiniană a nopţilor romantice, fiind o elegie în care apar sentimente profunde, precum tristeţea nedefinită, sensibilitatea dată de tabloul nocturn, de măreţia cadrului cosmic.

Încearcă să traducă „Zaïre”, de Voltaire, şi „Hero şi Leandru”, de Musaïos, dar traducerile s-au pierdut.

Poezia „Păstorul întristat” este o **idilă pastorală** pe un **ton elegiac**, evocând o **atmosferă bucolică**, desprinsă parcă din romanul „Daphnis şi Chloe” al lui Longos. Tabloul naturii, conturat în linii diafane de **pastel**, se deschide cu imaginea paradiziacă a plaiului plin de verdeaţă: „Un păstor tânăr, frumos la faţă,/ Plin de mâhnire, cu glas duios/ Cânta din fluier jos pă verdeaţă,/ Subt umbră deasă de pom stufos.”. **Liricizarea cadrului natural** dobândeşte accente profunde, elementele naturii armonizându-se sub semnul melancoliei produse de sentimentul erotic: „De multe versuri spuse cu jale/ Uimite toate sta împrejur:/ Râul oprise apa din cale,/ Vântul tăcuse din lin murmur.”. Chinul inimii păstorului este copleşit de dulceaţa dragostei: „Iubesc prea dulce o păstoriţă/ Cu chip prea dulce, prea drăgălaş!/ Pentru ea numai simţ neputinţă,/ Pentru ea numai sunt pătimaş.”. Absenţa fiinţei iubite îi determină stări extreme, chinuri şi oh-uri tânguitoare, poetul păstrând încă recuzita poeziei pastorale anacreontice: „De lângă mine ea când lipseşte,/ Natura n-are nimic frumos;/ Sufletul tare mi se mâhneşte,/ Orice privire e de prisos.// Şi drept aceea a tânguire/ Fac să răsune fluierul meu/ Lăsând şi turma în năpustire,/ Vărsând şi lacrimi din ochi mereu.”.

Frumuseţea naturii concordă empatic cu starea de spirit a păstorului: „Cât colo turme de oi frumoase/ Se răspândise pe livejuni/ Şi ascultându-l iarba uitase,/ Pătrunse toate de mila lui.”. Câinele, *semper fidelis*, are şi el un comportament aproape uman: „Câinele numai mai cu durere/ Stând lângă dânsul căta în jos/ Şi ce s-aducă lui mângâiere,/ Glas câteodată scotea milos.”. Chiar zeii telurici, al vântului aici, participă la întristarea păstorului: „Eho, ce zace de om departe,/ Îl auzise din loc ascuns;/ Şi cu suspinuri de greutate/ La toată vorba îi da răspuns.”. Într-o viziune idilică, viaţa păstorului este simplă, lipsită de griji („Viu lângă dânsul, pătruns de milă/ Şi cu blândeţe îl întrebai: «Tinere, spune-mi, nu-ţi fie silă,/ Ce foc, ce chinuri, ce gânduri ai?// Viaţa voastră necazuri n-are:/ E simplă, lină, fără dureri/ Şi-n toată lumea nici o suflare/ Ca voi nu gustă multe plăceri.”), într-o deplină comuniune cu natura: „Vouă natura vă este dată;/ Câmpii şi codrii voă zâmbesc;/ Vânturi şi râuri voă arată/ Cum curg de dulce, cum răcoresc.”. Soarele mirific întregeşte imaginea acestui peisaj bucolic: „Soarele încă voă răvarsă/ Lumină dulce, tot cu senin,/ Şi cerul iarăşi mila îşi varsă/ Spre fericire voă deplin.”. Şi în această Arcadie fericită, totuşi, păstorul suferă de întristare, datorată neîmplinirii erotice: „El cu suspinuri atunci răspunse: «Frate, se poate vrun muritor/ Oricât să n-aibă dureri ascunse,/ Fie pe scaun, fie păstor?// Orice viaţă supusă zace/ Sub patimi grele mult mai puţin!/ Soarta nu lasă un om în pace/ Cu mulţumire a fi deplin.// Adevăr, slavă, cinste, putere/ Sau bogăţie eu nu doresc./ Acestea toate drept o părere,/ Drept nălucire le socotesc.”.

Sentimentul dragostei este năvalnic, copleşitor, metamorfozând întreaga natură într-un spaţiu de aşteptare, temă romantică ilustrată de Vasile Cârlova în versuri proaspete, cu o anume tonalitate gravă, rezultată din contrastul între liniştea câmpenească a cadrului şi zbuciumul lăuntric al sufletului îndrăgostit. Poemul lui Cârlova este o **meditaţie bucolică** pe tema dragostei, în sensul unei comuniuni totale cu natura, de felul celor înfăţişate de Longos şi Heliodor.

ROMANTISMUL PAŞOPTIST

Toate manualele

DACIA LITERARĂ

MIHAIL KOGĂLNICEANU

INTRODUCŢIE

MIHAIL KOGĂLNICEANU (1817-1891). Scriitor şi istoric, îndrumător literar. Este urmaş de răzeşi, tatăl său fiind serdarul Ilie Kogălniceanu. A fost coleg de şcoală cu Vasile Alecsandri, avându-l ca profesor pe Gherman Vida, cel ce purta întotdeauna cu el „Hronica” lui Gheorghe Şincai, pe care viitorul istoric o va publica. Studiază la pensionul lui Cuénim din Iaşi şi în institutul de la Miroslava, cu profesori străini: Lincourt, Chefneux, Bayard. Pentru însuşirea limbii franceze foloseşte „Aventurile lui Telemac”, o carte atât de cunoscută, încât Alecsandri o aminteşte şi el în sceneta în care Guliţă repetă cu *musiu Şarlă*. În capitala Germaniei, scrie primele cărţi despre literatura şi cultura română: „Moldau und Wallachei. Romänische oder wallachische Sprache und Literatur” şi „Histoire de la Valachie, de la Moldavie et des valaques transdanubiens” (1837). În 1838 colaborează la revista „Alăuta românească”, apoi la „Foaia sătească a Prinţipatului Moldovii”, cu un supliment numit „Foaia pentru literatură”. Scoate „Dacia literară” în 1840, unde expune principiile romantismului literar românesc. Editează, în tipografia proprie, „Arhiva românească” (1841) şi „Propăşirea” (1844), desfiinţată din înalt ordin domnesc, pentru că în paginile sale se publicase povestirea cu caracter satiric „Toderică”, de Costache Negruzzi. În 1843 este numit director al Academiei Mihăilene. Editează, în 1855, „Steaua Dunării” şi luptă pentru unire, elaborând, după ce marele deziderat se împlineşte, mai multe legi fundamentale pentru societatea românească, precum aceea care a stat la baza reformei agrare din aprilie 1864.

Dintre creaţiile sale literare, menţionăm: „Opere”, „Scrieri istorice”, „Scrieri alese”, „Scrisori. Note de călătorie”, „Iluzii pierdute. Un întâi amor”.

Revista „Dacia literară”, apărută la 30 ianuarie 1840, la Iaşi, reprezintă, în literatura română, un ecou mult aşteptat al romantismului, un manifest întârziat al acestuia, fiind comparabilă cu publicaţii similare din celelalte literaturi europene, cu „Il Conciliatore” (1818-1819), al lui Silvio Pellico, în Italia, sau cu revista „Athäneum” (1798-1800), a fraţilor Schlegel, în Germania. Romantismul este curentul literar european aflat într-o expansiune permanentă, cuprinzătoare, cu apogeul în primele decenii ale secolului al XIX-lea, dar cu producţii literare apărute şi mult mai târziu, după ce ecourile mişcării se stinseseră. Romantismul devine, cu timpul, mai mult decât un curent literar şi o mişcare culturală, devine o stare de spirit, marcând permanenţa unei metafizici a gândirii, contrapusă unui materialism supărător şi simplist, chiar unui realism care coboară în banal şi în cotidian aspiraţiile umane.

Romantismul este o reacţie la imobilismul şi schematismul clasicist, presupunând o eliberare a minţii de „închisoarea vieţii”, şi cuprinde destul de repede întreaga Europă. Multe dintre motivele frecvente ale romanticilor sunt preluate şi de scriitorii români: **mitul strigoiului, evocarea trecutului istoric, trecerea ireversibilă a timpului, omul nemuritor, nopţile, titanismul, natura virgină, geniul, ierarhia divină**. Romantismul se traduce prin ironie, prin satiră, prin **faustianism**, prin **demonism**, promovând **meditaţia**, **nuvela** şi **romanul istoric, epopeea sociogonică**.

„Dacia literară" este legată nemijlocit de numele lui Mihail Kogălniceanu, care stabileşte în „Introducţie" câteva din preceptele ce stau la baza mişcării romantice de la noi, pornind de la o condiţie esenţială, subliniind, încă din faşă, **autonomia factorului estetic**: politica trebuie exclusă din preocupările revistei, ca un fapt neviabil, nesănătos, care micşorează vigoarea creatoare a unui popor. Principiul cel mai important este, în perioada de proiectare a conceptului de naţiune, afirmarea **duhului naţional**: „O foaie care părăsind politica s-ar îndeletnici cu literatura naţională.". Criteriul estetic este conexat aşadar cu acela al promovării specificului naţional. Literatura trebuie să fie **originală şi specific naţională**. Împrumuturile, traducerile din alte limbi nu constituie o soluţie a momentului literar de la 1840: „traducţiile nu fac literatură" şi „istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice". Faptele trebuie luate din istoria poporului român şi, pentru o convingătoare demonstraţie, Kogălniceanu, chiar în acest număr, publică nuvela istorică „Alexandru Lăpuşneanul" a lui Costache Negruzzi, capodoperă a genului, ca o modalitate de a exprima programul revistei. „Dacia literară" continuă idei valoroase promovate nu cu mulţi ani înainte de reviste din toate cele trei provincii româneşti: „Curierul românesc" (apărut în 1829), al lui Ion Heliade Rădulescu, în Muntenia, „Albina românească" (1829), a lui Gheorghe Asachi, în Moldova, şi „Foaia pentru minte, inimă şi literatură" (1838), a lui Bariţiu, în Transilvania. **Istorismul romantic** se corelează în mod natural cu **valorificarea folclorului**, a bogatei creaţii populare româneşti: „obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi şi la noi sujeturi de scris, fără să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii". **Imitaţia** trebuie abandonată, ca un motiv de stagnare, fiind necesar ca literatura română să-şi aibă propria existenţă, diferită de conţinutul altor literaturi.

Remarcabile sunt coerenţa ideilor programatice ale „Daciei literare" şi comunicarea semantică perfectă a tuturor acestor principii de întemeiere a unei literaturi naţionale, în concordanţă cu dezideratele istorice ale vremii. **Unificarea culturală** este astfel un pas premergător **unificării naţionale**: „Aşadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în carele, ca într-o oglindă, se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său". Prin urmare, limba şi literatura română trebuie să dobândească un **caracter unitar**, lucru afirmat şi de înaintaşi, dar conştientizat, prin criterii programatice, de Mihail Kogălniceanu.

Critica literară trebuie să fie obiectivă, nepărtinitoare: „Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana". Principiul acesta va fi aplicat şi mai târziu de revistele care continuă până în secolul douăzeci curentul naţional-popular al „Daciei literare", îndeosebi „Convorbiri literare" şi „Viaţa românească".

Programul „Daciei literare" a avut un mare impact asupra creaţiei literare din epocă, declanşând un proces de **îmbinare echilibrată a tradiţiei cu inovaţia**, de racordare necesară la curentele literare europene, păstrând însă un specific autohton ce se constituie **într-o abordare creatoare a unor teme şi motive de largă circulaţie**. Astfel, **istorismul romantic** pune „sfânta carte" (Nicolae Bălcescu) a istoriei noastre în slujba idealului naţional al vremii, iar **motivul ruinelor**, de pildă, se mută din sfera romantismului paseist şi deprimant în aceea a **romantismului militant**, poeţii români făcând din ruinele trecutului **simboluri ale slavei străbune**: „Vă iubesc, răsipuri sfinte, semn măririi strămoşeşti", va exclama Alexandru Hrisoverghi în faţa ruinelor Cetăţii Neamţului.

Epoca literară generată de apariţia „Daciei literare", perioada paşoptistă, e caracterizată printr-un proces de efervescenţă creatoare, prin receptarea aproape simultană a **influenţelor clasice şi romantice** din literatura europeană a vremii, şi **un sincretism al metodei de creaţie** ce se poate recunoaşte chiar în opera aceluiaşi scriitor. Grigore

Alexandrescu, de exemplu, este un scriitor clasic prin cultivarea unor specii literare aparţinând acestui curent, fabula, satira, epistola, dar şi un scriitor romantic, prin elegie, prin meditaţia istorică, prin cultul trecutului. În acest fel, jumătatea secolului al XIX-lea oferă un tablou foarte diversificat al creaţiilor literare, receptat de Eminescu în chip metaforic, „zilele de aur a scripturelor române", punct de plecare pentru o valoroasă creaţie literară viitoare, epoca marilor clasici, concentrată tot în jurul unei importante reviste, „Convorbiri literare".

Dintre speciile literare cultivate în această perioadă, menţionăm: **elegia** („Miezul nopţei", Grigore Alexandrescu, „O fată tânără pe patul morţii", D. Bolintineanu), **epopeea istorică** („Mihaiada", I. Heliade-Rădulescu), **epopeea cosmogonică** („Anatolida", I. Heliade-Rădulescu), **epistola** („Epistolă domnului Iancu Văcărescu", Grigore Alexandrescu), **odă** („Odă lui Schiller", I. Heliade-Rădulescu), **balada istorică** („Muma lui Ştefan cel Mare", D. Bolintineanu), **balada fantastică** („Mihnea şi baba", D. Bolintineanu), **meditaţia** („Umbra lui Mircea la Cozia", Grigore Alexandrescu), **satira** („Satiră. Duhului meu", Grigore Alexandrescu), **fabula** („Toporul şi pădurea", „Câinele şi căţelul", „Dreptatea leului", Grigore Alexandrescu).

Prin urmare, speciile şi temele literare se diversifică: sunt abordate momente din istoria poporului român, în „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul", de Nicolae Bălcescu; sunt satirizate aspecte din viaţa socială, în „Fiziologia provinţialului", de Costache Negruzzi; **proza devine lirică**, prin „Cântarea României", de Alecu Russo; apar romane cu teme romantice: „Tainele inimii", de Mihail Kogălniceanu, „Manoil" şi „Elena", de Dimitrie Bolintineanu; „Călătorie în Africa", de Vasile Alecsandri, este un „sistem narativ pe principiul «Decameronului»", după cum îl caracterizează G. Călinescu, iar „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul" este, în aprecierea aceluiaşi critic literar, „descrierea religios înspăimântată a unei Românii de o măreţie sălbatică". Potrivit lui Paul Cornea, „Alexandru Lăpuşneanul", de Costache Negruzzi, prezintă „destinul unui domnitor infernal ca Richard al III-lea".

Dramaturgia este reprezentată de Vasile Alecsandri, prin „Iorgu de la Sadagura", scriitorul ironizând tendinţa de a imita Occidentul în ciclul „Chiriţelor", în care **micul provincial** este satirizat într-o manieră ce-l precede pe Caragiale, sau prin „Despot-Vodă", o dramă istorică.

ROMANTISM. Termenul provine (potrivit „Dicţionarului de termeni literari", Editura Academiei, 1976), din fr. *romantisme*, având cel puţin o sută cincizeci de accepţiuni. Cuvântul apare în secolul al XVII-lea în Anglia, însemnând, ca adjectiv, „copilăresc", „nefiresc", dar se împodobeşte semantic până devine **o stare de spirit** şi o **metodă de creaţie** de o neobişnuită complexitate, care se aşază, ca mod de viaţă şi de cugetare, la temelia statelor europene moderne, inclusiv a celor româneşti. Filozofia conexă curentului aparţine idealismului subiectiv, acel individualism enunţat de Schelling sau de Schopenhauer, în „Lumea ca voinţă şi reprezentare" („Die Welt als Wille und Vorstellung", 1819) culminând mai târziu cu Nietzsche („Aşa grăit-a Zarathustra", „Genealogia moralei", „Ştiinţa voioasă"), prin promovarea unei filozofii romantice a omului, ce presupune dezvoltarea nelimitată a acestuia, aspirând la titanism şi genialitate. Pentru romantici, imaginaţia este un factor vital de manifestare a spiritului: „Lumea imaginaţiei este însăşi lumea eternităţii" spune Blake, iar Novalis impune, în „Heinrich von Ofterdingen", relativizarea simţurilor: „Lumea devine vis, visul devine lume". Scriitorul romantic creează imagini perfecte ale lumii, impune prezenţa eroului, cadrul natural este nocturn, exotic sau foarte îndepărtat, castelele sunt sumbre, în ele trăind fiinţe solitare, banditţii şi personajele demoniace sunt ostracizate, izolate în mari singurătăţi. Romantismul este un **curent literar**, o **stare arhetipală** şi o **stare de spirit.** Chateaubriand, pentru a elimina inexorabilul ***mal du siècle***, pleacă în Americi, într-o lume cu totul nouă, care îl inspiră să scrie „Atala" (1801), „Geniul creştinismului" („Le Génie du Christianisme", 1802), şi „René" (1802). Romantismul este o reacţie aprigă împotriva regulilor severe ale clasicismului, o luptă contra lumii rigide instaurate de arta din epoca anterioară. Romantismul îşi trage izvoarele din Evul Mediu, de pe vremea „Cântecului Nibelungilor", sau a lui „Beowulf", din secolul al VIII-lea, din poemele epice ale ciclului despre Carol cel Mare, din legendele cavalerilor „Mesei Rotunde", din operele scriitorilor italieni ai Renaşterii, Boccaccio, Dante, Petrarca.

Victor Hugo devine promotorul **romantismului francez şi** al romantismului în general, prin prefaţa la drama istorică „Cromwell", din 1827, dar şi prin romanul „Mizerabilii", care conţine două tipuri de personaje specific romantice, Jean Valjean şi episcopul Myriel Bienvenu. Şi în alte scrieri ale lui Victor Hugo trecutul este cercetat în mod sistematic, pentru că oferă mult mai multă deschidere artistică şi tematică decât prezentul: în „Notre-Dame de Paris", Quasimodo, **personaj excepţional**, sfâşiat de mari antiteze, este o fiinţă de o deosebită urâţenie, dar dotat cu o sensibilitate ieşită din comun; în „Legenda secolelor" („La Légende des siècles") sunt readuse la suprafaţă vechi mituri. Prin **imersiunea în istorie** viziunea asupra lumii se lărgeşte, iar omul dobândeşte un statut ascensional, prin care îşi depăşeşte condiţia existenţială. În romantism, ne întoarcem spre începuturile mitice ale fiinţei, când omul îşi începe *in illo tempore* existenţa paradiziacă. Mickiewicz face incursiunea în istorie pentru a stabili rolul poporului său, în „Cărţile poporului polonez şi ale pelerinilor poloni". În Anglia, prima generaţie de romantici (consideraţi, în unele clasificări, preromantici) este reprezentată de poeţii lakişti, Coleridge („The Ancient Mariner"), Wordsworth, Walter Scott, autorul lui „Rob Roy" şi „Ivanhoe". Romantic este şi Milton, puritanul, cu „Paradisul pierdut", rescriind lupta cu absolutiştii sub forma reiterării păcatului biblic. Byron, Keats, Shelley fac parte din a doua generaţie de romantici englezi. Byron merge şi mai departe, pentru a reabilita rolul diavolului, în „Cain", principiile ce guvernează lumea fiind mult mai complicate decât cele împărţite în bine şi rău. De altfel fiinţa demonică este privită altfel decât înainte: în „Satan in his Glory", al lui William Blake, Satan este frumos, fermecător. El este **îngerul căzut,** silit să rămână pe Pământ din cauza cutezanţei sale, **motivul îngerului căzut** făcând o carieră de glorie în romantism. „Paradisul pierdut" („Paradise Lost") al lui Milton are aceeaşi imagine despre un diavol mult mai uman, însă ştiind să-şi transforme umilinţele în biruinţe. **Romantici germani** sunt Schlegel, Novalis, cu „idealismul magic", Hoffmann, promotor al fantasticului („Elixirurile dragostei"). În Austria, Lenau se impune prin „Faust", „Savonarola", „Albigenzii". Marele romantic german este Heinrich Heine, care scrie balade, lieduri, note de călătorie, într-o limbă de o simplitate clasică.

Romantismul american este reprezentat de Herman Melville („Moby Dick", „epopeea spiritului neliniştit al Americii"), de Longfellow, Edgar Allan Poe, cu poeziile „Ulalume", „Corbul" (1845), cu volumele de poezii „El Araaf", „Poeme" (1845). Giuseppe Mazzini este figura centrală a **Risorgimentului** în Italia, scriind în revista „Giovane Italia", similară cu „Dacia literară" a lui Mihail Kogălniceanu. În Rusia, Puşkin anihilează orice regulă în „Boris Godunov", la fel cum Shakespeare o făcea în „Macbeth", piesă populată de fiinţe terifiante, vrăjitoare ce hotărăsc soarta personajelor, cunoscând trecutul, prezentul şi viitorul.

Romantismul pătrunde în literatura română după 1830, cu oarecare întârziere, prelungindu-şi însă influenţa până la Mihai Eminescu şi chiar mai târziu, în secolul douăzeci, ca stare de spirit ce nu dispare niciodată. Romantici timpurii sunt Andrei Mureşanu, Vasile Cârlova, Grigore Alexandrescu, Ion Heliade-Rădulescu, poeţi ce oscilează între clasicism şi romantism, la ei fiind prezente atât epistola, specie clasică prin excelenţă, cât şi meditaţia romantică. **Motivul ruinelor**, preluat după „Les Ruines", de Volney, este ilustrat în operele multor poeţi romantici timpurii, devenind prilej de evocare a gloriei străbune. În „Strigoii" lui Eminescu, Arald, rege peste avari, face apel la vechile religii păgâne pentru a-şi trezi la viaţă iubita, regina dunăreană Maria. **Mitul strigoiului** este preluat din Bürger, din balada „Lenore", fiind întâlnit şi la Vasile Alecsandri, în „Noaptea Sfântului Andrii", şi la Dimitrie Bolintineanu, în „Mihnea şi baba". Domele, locuinţele subterane în care s-au retras zeii după „moartea" lor, sunt prezente mai ales la Eminescu. Domele pot fi uranice, submarine, htonice, marine, atemporale; peştera lui

Euthanasius este o domă situată la mare distanță de lumea cunoscută, la fel ca insula lui Macedonski din „Thalassa". Babilonul din „Memento mori" este **o mare de palate**, cufundat acum în uitare, estompat de patina timpului.

Scriitorii romantici **potențează afectivitatea**, folosesc **resursele sensibilității** și ale **fanteziei**, în opoziție cu normele rațiunii clasice. Latura esențială a romantismului este **subiectivitatea**, de unde rezultă **predilecția pentru confesiune**, pentru **sinceritatea trăirii afective**. Romanticii transfigurează artistic **resursele inconștientului**, **revelațiile stranii ale visului**, **extazul oniric**, **somnambulismul**. Spre deosebire de personajul clasic, cel romantic este predispus la **reverie**; el trăiește la limita dintre oniric și real, acțiunile sale având loc mai curând noaptea, timp misterios de revelație a tainelor cosmosului. Poeții romantici sunt renumiți pentru capacitatea de analiză a unor teritorii până atunci nesondate, **inconștientul**, **visul**, **halucinația**. Realul este eludat, iar oniricul revine pe primul plan, îndeplinind toate năzuințele secrete ale ființei umane. Astfel, romantismul rămâne unul dintre cele mai importante curente literare, care eliberează energiile latente ascunse în om.

Addenda

G. Călinescu, 1946

„Clasicism-romantism sunt două tipuri ideale, inexistente practic în stare genuină, reperabile numai la analiza în retortă."

„Individul clasic este utopia [...] unui om perfect sănătos trupește și sufletește, **normal** (slujind drept normă altora), deci **canonic**. Individul romantic este utopia unui om complet anormal (înțeles excepțional), dezechilibrat și bolnav, adică cu sensibilitatea și intelectul exacerbate la maximum, rezumând toate aspectele spirituale de la brută la geniu [...]

Din punct de vedere sanitar, eroul clasic e «**sănătos**», cu o sănătate de tipul gladiator, care presupune o insuficiență a antenelor nervoase. Romanticul, se știe, este maladiv, infirm, tuberculos, nebun, lepros.

Revenind cu nuanțe, clasicul e un om ca toți oamenii, [...] romanticul e un **monstru** în toate: un monstru de frumusețe sau de urâțenie, de bunătate sau de răutate, ori de toate acestea amestecate. În adaptarea la existență, clasicul arată bun-simț și este inteligibil în actele lui; romanticul e bizar, aberant, incomprehensibil. [...] Viața clasicului e inteligibilă, geometrică; a romanticului e «fără sens» sau cu un sens abscons. [...] În termeni astronomici am zice: «Clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică e amiaza, ora romantică e 12 noaptea...». Și regimul alimentar e concludent: «clasicul bea lapte, apă de izvor, vin de Falern, ori mănâncă miere la Ibla și fructe. Romanticul consumă gin, opiu, ori bea apă din Lete, fiindcă el are nevoie ori de excitante, ori de analgezice, ca să suporte ori să uite infernul vieții.»"

MANIFESTUL ROMANTISMULUI ROMÂNESC. „Introducția" la „Dacia literară" este programul literar al romantismului românesc, comparabil cu prefața la drama „Cromwell" (1827) a lui Victor Hugo, în Franța, cu ideile promovate de revista „Athäneum" a fraților Schlegel, în Germania, sau de mișcarea „Il Risorgimento", de natură romantică, din Italia. „Dorul imitației" este o manie periculoasă, pentru că lipsește creația literară de sursa firească de inspirație din realitățile imediate ale istoriei și ale societății românești și nu îi permite reflectarea, în cuprinsul ei, a aspirațiilor și a valorilor naționale. „Traducțiile nu fac literatură", spune Mihail Kogălniceanu, orientând atenția scriitorilor români asupra a două surse de inspirație extrem de bogate în **fapte eroice** și în **valori artistice**, **trecutul istoric** și **creația populară**. Ambele sunt teme și direcții de acțiune romantice, piloni tematici ai romantismului european, în care însă experiența românească implantează cele mai vizibile inovații ale perioadei pașoptiste, **exemplul trecutului** devenind motiv de acțiune politică, iar **valorosul fond folcloric** inspirând creații literare cu certe valori de capodopere, de la „Zburătorul" lui Ion Heliade-Rădulescu până la „Călin (file din poveste)" și „Luceafărul", de Mihai Eminescu.

CURIERUL ROMÂNESC. Revistă politică, administrativă, culturală şi literară apărută la Bucureşti sub redacţia lui Ion Heliade-Rădulescu între 8 aprilie 1829 şi 19 aprilie 1848. Publicaţia dezvoltă un amplu program de sorginte iluministă de emancipare naţională a românilor în domeniul literaturii, al culturii şi învăţământului, prin răspândirea cunoştinţelor ştiinţifice elementare. În „Curierul românesc", Ion Heliade-Rădulescu a publicat studiile sale despre limba română şi articole-program despre literatură, estetică şi critică literară, fiind unul dintre cei mai importanţi îndrumători culturali şi literari ai epocii paşoptiste. În articolul-program din primul număr al „Curierului românesc", Heliade-Rădulescu afirmă ampla deschidere a gazetei către toate clasele sociale, „deopotrivă pentru toată treapta de oameni", şi către o problematică diversificată, în raport cu interesele tuturor, în care se îmbină politica, literatura, filozofia, până şi activităţile practice, ale neguţătorului şi ale agricultorului: „Nu este nicio treaptă şi nu este nicio vârstă care să nu afle plăcere şi folos într-această aflare vrednică şi cuviincioasă cuvântării omului, adică în **Gazetă**.".

Un mare ecou l-a avut în epocă şi, ca fapt istorico-literar, şi mai târziu, celebrul îndemn al lui Ion Heliade-Rădulescu adresat, în 1837, scriitorilor români: „Nu e vremea de critică, copii, e vremea de scris, şi scriţi cât veţi putea şi cum veţi putea.". În formularea acestei concluzii menite să dezvolte literatura originală românească, Heliade pornea de la ideea că, înainte de a critica o operă literară, trebuie stabilite regulile estetice pe baza cărora se exercită această critică; altfel, critica mai mult strică, şi de aceea îndemnul se continuă în sens constructiv: „faceţi, iar nu stricaţi, că naţia priimeşte şi binecuvântează pe cel ce face şi blestemă pe cel ce strică.".

Pentru a contribui la cultivarea estetică a publicului românesc şi a îndruma creaţia literară, Ion Heliade-Rădulescu elaborează, încă din 1831, principii de poetică, intitulate „Regulile sau gramatica poeziii", care au în vedere, în primul rând, conceptele de bază ale artei: geniu, gust, talent. Pentru a înţelege poezia, criticul literar şi chiar cititorul obişnuit trebuie să aibă cunoştinţe cu privire la normele şi scopurile ei. Poezia „îşi are limba ei, ca şi toate celelalte ştiinţe şi meşteşuguri, şi ca să o înţelegi trebuie să o înveţi, precum se învaţă toate limbile, ba încă să treci şi prin toate învăţăturile care te pot face destoinic a învăţa acest meşteşug frumos.".

În studiul „Pentru poezie", Ion Heliade-Rădulescu priveşte în detaliu tehnica şi misterul poeziei, în crearea căreia nu sunt suficiente „nici rima, adică potrivirea sau împerecherea versurilor, nici numărul slabelor". Poezia constă „în descrieri, în simţiment, întru înălţarea duhului şi inimii". De aceea, „în toate veacurile, oamenii cu inima uscată şi rece au dispreţuit pe poeţi", dar „laudile veacurilor viitoare i-a răsplătit după vrednicie". Poeţilor li se datorează, crede Heliade-Rădulescu, „cele mai vechi religii, cele mai înţelepte legi, cele mai însemnătoare civilizaţii". Ei au mers „înaintea tuturor noroadelor lumei întregi cu lira în mână pe deosebite drumuri ce au umblat".

După acest elogiu adus poeţilor şi poeziei, Ion Heliade-Rădulescu se adresează acestor „fii ai meşteşugurilor, poeţilor, artiştilor, oameni a cărora imaginaţie este vie şi a cărora inimă este generoasă", îndemnându-i să fie „partriarşi a înţelegerii", să se adâncească asupra „frumosului formelor", să cuprindă „frumosul cugetării", să croiască „frumosul în limbi". Poeţii mari şi adevăraţi au puterea lui „Omer" de a da viaţă unei lumi, de a transmite viitorului „starea luminilor din veacul său".

Manualele ART 2, SIGMA

PROPĂŞIREA. Revistă săptămânală de cultură, apărută la Iaşi între 9 ianuarie şi 29 octombrie 1844, sub redacţia lui Mihail Kogălniceanu, Vasile Alecsandri, Ion Ghica şi Petre Balş. Primul număr, în care se publică articolul-program, este interzis de cenzură, de aceea revista continuă să apară sub titlul „Foaie ştiinţifică şi literară". „Propăşirea" continuă ideile „Daciei literare" pe plan literar şi cultural, venind în sprijinul militantismului revoluţionar al epocii.

Articolul-program subliniază ideea unei reviste care trebuie să se ocupe mai puţin de treburile politice „dinafară şi dinăuntru" şi mai mult de „adevăratele materiale şi intelectuale a românilor", care să limiteze, ca şi „Dacia literară", mania traducerilor, „izgonind orice traduceri din scrieri străine, care neavând niciun interes pozitiv pentru noi nu ne pot îmbogăţi literatura". În revistă vor fi promovate numai „compuneri originale româneşti", ştiinţifice („ştiinţele exacte" şi „ştiinţele morale şi politice") şi îndeosebi literare, „tot felul de articule originale, proză şi poezie, viaţa celor mai cunoscuţi autori, traduceri şi extracturi din cărţile publicate în ţări străine, dar al căror sujet se atinge de noi, priviri asupra limbii, bucăţi umoristice şi, în sfârşit, critica şi înştiinţarea tutulor scrierilor nouă româneşti". „Tendinţa de căpetenie" a revistei este „îndemnul şi răspândirea cunoştinţilor şi literaturii naţionale."

Manualele CORINT 1, CORINT 2,
HUMANITAS, NICULESCU, SIGMA

VASILE ALECSANDRI

BALTA-ALBĂ

Povestirea „Balta-Albă" (1847), una dintre cele mai izbutite lucrări în proză ale lui Vasile Alecsandri, se înscrie în tema bogată a **călătoriilor romantice**, evocând un tărâm îndepărtat de lumea civilizată, aproape pustiu, remarcabil prin sălbăticia sa, vechile ţinuturi ale Brăilei, acoperite de praf, unde existenţa se desfăşoară netulburată, în ritmul venirii şi plecării păsărilor şi al anotimpurilor. Naraţiunea, având structură de „povestire în povestire", începe la o cafea, în atmosferă vagă de banchet platonician, mai mulţi prieteni fiind lungiţi pe divanuri, după obiceiul oriental. Natura este şi ea adecvată poveştilor, cerul având „nori vineţi, care se spărgea deasupra Iaşului, cu gând de a-l spăla de glod şi de păcate."

Naratorul este un zugrav francez, un **străin** (ca în „Scrisorile persane" ale lui Montesquieu), care îşi povesteşte impresiile de călătorie. Acesta, deşi nu ştia la început că Moldova şi Valahia se află în Europa, constată cu surprindere că oamenii de aici sunt civilizaţi, că nu sunt chiar nişte sălbatici, chiar canibali, precum cei întâlniţi de căpitanul Cook în peregrinările sale.

Mai întâi, ca în toată epoca romantică, drumul străinului este o **aventură a spaţiului**, cu toate meandrele geografice complicate ale acestuia: el pleacă din Paris, ajunge la Viena, apoi se îmbarcă pe un vapor care coboară pe Dunăre până la Marea Neagră, fără a se mai opri nicăieri, constatând „sălbatica frumuseţă a malurilor acestui râu între Banat şi Severin". Munţii plini de peşteri, pădurile sălbatice, ţinuturile Porţilor-de-Fier şi ale oraşului Turnu-Severin sunt lucruri de mirare. Ceea ce nu ştie străinul este că la porţile Europei se află nu Turcia, ci Valahia, nedumerire ce se lămureşte curând: „În sfârşit căpitanul, ce vorbea puţin franţuzeşte, îmi tălmăci că pământul ce se videa de-a stânga noastră se numea

Valahia şi că era locuit de un neam de oamini cu totul străini de naţia otomană.". Neştiinţa francezului nu se datorează lipsei de strădanie la învăţătură, ci profesorului său de geografie, care nu ştiuse nici el acest lucru: „Atâta numai voi mărturisi că, de aş fi avut atunci sub mână pe profesorul meu de geografie, l-aş fi aruncat în Dunăre!".

Văzute din mersul vaporului, locurile sunt pline de un pitoresc aparte, dat de succesiunea insolită de câmpii şi de bordeie: „Din vreme în vreme însă zăream câte o fiinţă rătăcită pe acele câmpii fără margini sau câte o adunătură de bordeie coperite cu stuh.". Intrând într-un teritoriu străin, cu atâtea cunoştinţe false de geografie şi atâtea prejudecăţi, neînlăturate în Occident uneori nici până astăzi, călătorul se aşteaptă la mari primejdii, înarmându-se eventual „împotriva fearelor şi a cetelor de hoţi". Dar ideile sumbre i se schimbă la întâlnirea consulului Franţei în Valahia.

De acum traseul călătorului se modifică, la auzul unui zvon despre o baltă făcătoare de minuni, care atrage mii de peregrini. Satele sunt aceleaşi ca peste tot, bucolice, pline de o linişte în care oamenii îşi duc o viaţă normală, fără prea mare zbucium, urmând spiritul molcom al omului crescut la ţară. Călătoria până la acel loc plin de minuni este dificilă, cu mijloace precare, nu cu un malpost sau cu o diligenţă, ci cu „o cutioară plină de fân, pe patru roţi de lemn cu schiţile stricate". Căruţa, vehicul nemaivăzut de francez până atunci, este trasă de patru cai mici, mânaţi de „un om sălbatic, bărbos, strenţeros şi înarmat cu un harapnic lung de un stânjin". Căruţa nu este totuşi de ignorat ca mijloc de transport, căci, prinzând brusc viteză, fuge „ca un şerpe" de sub călător, iar francezul este surprins şi aruncat pe spate, „făcând în aer o tumbă neaşteptată". Întâmplarea stârneşte râsul, astfel încât oamenii din jur încep să strige: „neamţo dracoli". Călătoria devine o veritabilă cursă cu obstacole, francezul fiind răsturnat pentru a doua oară, când căruţa se rupe şi rămâne cu trei cai, cu trei roţi şi cu poştaşul „aninat ca un scai de coama lăturaşului". Cursa rapidă, ameţitoare, se încheie, în felul acesta, comic, cu şăuaşul şi cu francezul pe jos. Poştaşul recuperează roata ruptă, leagă cei trei cai de restul trăsurii, în timp ce şăuaşul este lăsat în mijlocul pustietăţilor, cuvintele adresate de poştaş, comice, sunând cam aşa pentru urechile francezului: „manca-te-ar lup!". În cele din urmă, după ce stelele şi luna se ridică pe cer, iar comedia drumului se sfârşeşte, cei doi călători, francezul şi poştaşul, ajung la capăt, „pe malurile unei bălţi late, care steclea ca o tabla de argint la razele lunii".

Aşezarea este diferită de ceea ce francezul îşi închipuise: nu este un loc ca Marienbadul, Emsul sau Badul, aici nu se află nici tractir (han, adică un loc unde să mănânce), nici paturi elastice pentru odihnă, ci doar „un sat alcătuit de bordeie coperite cu stuh şi coronate de cuiburi de cocostârci". Primirea într-un asemenea loc este plină de pericole şi de peripeţii: străinul e înconjurat de „un escadron de câini", care ţin neapărat să-şi înfigă colţii în carne de francez şi, în plus, pare că nimeni nu se află în aceste pustietăţi. Salvarea vine în limba franţuzească, în apropiere auzindu-se deodată *c'est charmant! c'est adorable! c'est original!*, motiv pentru care francezul crede că a întâlnit compatrioţi de-ai lui. Vorbitorul, un român, îl va striga pe străjer, singurul de altfel în stare să-i dea ajutor în bezna nopţii. Întâlnirea dintre cei doi este, la fel, comică: străjerul este „o matahală naltă, groasă, spătoasă, bărboasă, fioroasă". Ca să se înţeleagă, cei doi joacă o adevărată pantomimă: francezul se încordează şi ia o poză marţială, în timp ce străjerul îi spune „hai, domnule!", cu o voce groasă, menită să impresioneze, în timp ce îl conducea către o casă unde să înnopteze. Dar atitudinea impunătoare a străinului nu ţine prea mult, căci francezul se loveşte cu fruntea de pragul de sus al uşii şi este azvârlit din nou cu zece paşi înapoi, în timp ce străjerul, care îi dăduse „casă, pat, aşternut şi noapte bună!", adaugă, ca un laitmotiv, „neamţo dracoli!".

A doua zi, situaţiile imprevizibile îl surprind din nou pe vizitator. Francezul, care nu se dumirise în ce ţară intrase, evident a contrastelor, observă toalete europene şi şarete venite cu tot dichisul din locuri încă neştiute: „[...] a doua zi dimineaţă am văzut o mulţime de caleşte evropieneşti pline de figuri evropieneşti şi de toalete evropieneşti! Nu puteam crede că eram treaz şi mă socoteam a fi faţă la vreo fantasmagorie nepricepută; fantasmagorie cu atât mai curioasă că îmi înfăţoşa tot soiul de contrasturi, precum: baloane de Viena cu înhămături necunoscute pe la noi; pălării de Franţia cu şlice orientale; frace cu anterie; toalete pariziane cu costumuri străine şi originale.”. Contrastul este cu atât mai mare, cu cât aici se află bogaţi care trag din ciubuc, alături de săraci care se pârlesc la soare. Luxul echipajelor care aleargă de-a lungul bălţii se amestecă într-un mod curios cu „ticăloşia sa pitorească”. Pe marginea drumului se observă „trupuri de oamini lungite goale”, care par a fi nişte leşuri, „mănjite cu glod din cap păn-în picioare.” Balta este plină de zgomote, de un „amestec nevinovat de sexuri”, şi „vuia de răcnite şi de râsuri”. Imaginile unor Venere desprinse din apa râului, într-un ciudat peisaj paradiziac, sunt exotice, trimiţând cu gândul la un peisaj păgân ori la un tablou de Ingres: „Cum mă depărtam de mal, deodată mă trezii între patru femei, carele, întocmai ca nişte naiade, erau coperite numai cu vălul cristalin al apei!... E de prisos să adaug că mă depărtai iute de ele, ruşinat şi cerându-le *pardon*”.

În această mulţime sunt întâlniţi şi salvatorii francezului, care îşi aude propria poveste, cu „un biet străin, un francez, carele sosise de un ceas acolo şi care de un ceas se primbla pe uliţi încungiurat de o claie de câini, căutând un tractir”. Aceştia devin prieteni cu străinul şi îi dau toate explicaţiile necesare: „Iată un târg de câteva mii de suflete, un târg ce s-a înfiinţat în câteva zile şi care peste câteva săptămâni se va şterge de pe faţa pământului, întocmai ca Babilona, ca Niniva ş.c.l.”. Aventura continuă, întrucât cei patru călători ajung la o casă unde servesc mâncăruri în acelaşi mod în care-l servea Lăzărel din „Zodia Cancerului” pe abatele de Marenne: „Pe urmă bătu în palme şi trii slugi intrară aducând, unul o tabla cu pâne albă, al doile un castron cu borş, iar al triile câteva butelci de Bordeaux.”. Sunt aduse şi alte bucate originale, iar poziţia în care se mănâncă îl încântă pe străin.

Seara, aventura nu conteneşte, pentru că vizitatorii se duc din nou „pe malul bălţii, cu gând de a face o primblare cu *vaporul*!”. Ideea de vapor este comică pentru francez, fiindcă în locul unei maşinării complicate, vede „o plută de grinzi, având un cort mare drept coperiş şi două roţi mici de moară aninate pe laturile ei”, învârtite de patru oameni. Pe acest „vapor inopinat” se suie „vro triizeci de persoane, dame şi cavaleri, precum şi o bandă de lăutari ţigani”. Surprizele continuă când străinul ajunge la un bal mascat, unde participă două sute de persoane, dintre care şi „câteva dame romănce tinere şi frumoase şi când le auzii pe toate vorbind limba franţeză întocmai ca nişte pariziane, credeţi-mă că mă socotii în palatul încântat al unui vrăjitor”. Străinul trăieşte chiar momente de fascinaţie: „Ochii damelor atât de fermăcători, zâmbetele lor graţioase, glasurile lor dulci, taliile lor bine făcute şi care se mişca răpide în figurile contradanţului.”, încât concluzia este uimitoare: „Valahia este o ţară plină de minuni! una din ţările care sunt descrise în Halima!”.

Întrebarea de la sfârşitul textului este retorică, plasând întreaga imagine a acestei lumi insolite şi fermecătoare într-un spaţiu de ambiguitate: „nu ştiu nici acum dacă Valahia este o parte a lumei civilizate sau de este o provinţie sălbatică.”. Mai ales că locuitorii acestor ţinuturi, răsar de nicăieri, pentru a se distra foarte puţin şi a dispărea în acelaşi mod misterios în care apăruseră.

MOTIVUL CĂLĂTORIEI. Derivă din plictiseala acumulată în acelaşi spaţiu de trai, din curiozitate pentru lumi necunoscute, din fuga de o civilizaţie împovărătoare. Excesul de civilizaţie copleşeşte până la urmă omul, iar adevărata lui natură se descoperă tocmai în sălbăticie, unde fiinţa umană nu mai este apărată de artefactele unei civilizaţii obosite, supusă ea însăşi trecerii timpului.

Călătoria este o modalitate a omului de a-şi exploata „instinctul de nomad” şi a-şi satisface „demonul turistic”, după cum afirmă G. Călinescu. De aceea, peregrinarea prin ţări străine este benefică. Ca majoritatea poeţilor romantici, Vasile Alecsandri a călătorit, probabil astfel motivat, prin Germania, Italia, Olanda, Paris şi prin multe alte oraşe şi puncte turistice importante ale Europei: Aix-les-Bains, Torino, Triest, Pesta, Gibraltar, Tanger, Constantinopol.

IMAGINEA PARADISULUI. Paradisul este asociat, de cele mai multe ori, cu imaginile acvatice, dar şi cu goliciunea trupească a primilor locuitori ai grădinii edenice. Apa are valenţe magice, dar şi o funcţie thanatică, derivată din complexul Ofeliei (personajul feminin din „Hamlet”, de William Shakespeare) şi o funcţie erotică, întâlnită de pildă şi într-o nuvelă de Mihai Eminescu, „Cezara”, când, pe întinsul mării, se pot vedea, nu departe de insula lui Euthanasius, două schelete îmbrăţişate, ca o promisiune de regenerare a vieţii, de energizare a lumii, de purificare prin potop şi înlocuire a generaţiilor succesive de oameni.

Aici, apa şi mulţimea de „sexuri” nevinovate sugerează o vreme imemorială, când oamenii nu erau conştienţi încă de nuditatea lor.

„BUNUL SĂLBATIC”. Temă prezentă la o serie de scriitori ca Montesquieu, în „Scrisori persane”, Jean Jacques Rousseau, în „Émile”, Voltaire, în romanul „Candide”. În scrierea lui Vasile Alecsandri, „zugravul” ar trebui să fie „civilizatorul” care vine din lumea occidentală, dar acţiunea povestirii dovedeşte că el nu ajunge într-o comunitate cu totul sălbatică. Localnicii ştiu să vorbească perfect limba franceză, astfel încât el îi confundă cu nişte călători francezi, se plimbă cu trăsurile în acest loc îndepărtat, au toalete ce rivalizează cu cele franţuzeşti. Singurii care fac excepţie sunt vizitiul, străjerul, mai puţin „scăldătorii”, care, prin nuditatea lor absolută, nu se deosebesc de ceilalţi. De altfel, se cunoaşte faptul că occidentalii considerau baia un obicei dăunător, în Evul Mediu spălându-se la intervale mari de timp, de ordinul lunilor. Aparenta sălbăticie a personajelor derivă din frumuseţea naturii, din peisajele paradiziace ale locului.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

POVESTIRE. Termenul provine din *a povesti, poveste*, derivat din sl. *povesti*. Uneori povestirea se confundă cu naraţiunea, din cauza semantismului identic al verbelor „a povesti”, „a nara”. Se defineşte ca o **naraţiune subiectivizată**, în care atenţia se focalizează nu asupra personajului, ci asupra atmosferei. Povestirea este incipientă în basm şi se constituie târziu ca o specie aparte, confundându-se de cele mai multe ori cu nuvela. Deosebirea dintre ele se face în primul rând prin procesul de focalizare asupra faptelor prezentate: nuvela se concentrează asupra personajului, povestirea este creatoare de atmosferă.

Caracteristici ale povestirii sunt: a) **oralitatea**: la început povestirea a fost o prelungire a genului oral, un mod de comunicare, de transmitere a evenimentelor; b) **ceremonialul**: dialogul din povestire este întreţinut de convenţii, cuprinzând modul de încadrare a povestitorului, motivarea împrejurărilor ce declanşează povestirea, formulele de adresare narator-povestitor; c) **atmosfera** este creată de „ceea ce va urma”, stabilind un **spaţiu virtual de aşteptare**.

Uneori intriga este extrem de complicată, de aceea faptele povestite nu devin predictibile, sunt neaşteptate. Când povestirea se încheie în mod nedeterminat, este vorba de un final deschis. Comparabilă cu snoavele sau cu basmele, povestirea nu se rezumă numai la atât. **Timpul** povestirii este de cele mai multe ori cel trecut, dar poate fi folosit şi prezentul sau viitorul, prin relativizarea spaţiului n-dimensional. Atemporalitatea naraţiunii dă un caracter aleator spaţiului imagistic al povestirii, făcând-o, în felul acesta, mai atractivă, pentru că nu sunt cunoscute coordonatele existenţiale ale personajelor.

Un scriitor incipient de povestiri în literatura română este Ion Neculce, cu cele patruzeci şi două de legende ale lui din „O samă de cuvinte". Autori remarcabili de povestiri sunt Ion Creangă („Moş Nichifor Coţcariul"), Ion Luca Caragiale, („La hanul lui Mânjoală", „Kir Ianulea"), Gala Galaction, („Moara lui Călifar"), Ion Agârbiceanu, („Mistreţul", „Bunica"), Mihail Sadoveanu, (în memorabila demonstraţie naratologică „Hanu Ancuţei"), Pavel Dan („Copil schimbat"), Vasile Voiculescu („Pescarul Amin", „Lostriţa", „În mijlocul lupilor"), Ştefan Bănulescu („Dropia").

Manualul ART

ISTORIA UNUI GALBÂN

„Istoria unui galbân" este o nuvelă de tip „picaresc", de aventuri adică, publicată în revista „Propăşirea" în 1844, bazată pe o convenţie epică ingenioasă, în care se investighează medii sociale diverse pe seama peripeţiilor a două monede, o para turcească şi un galben olandez. Titlul iniţial al scrierii era de altfel „Istoria unui galbân şi a unei parale", ceea ce arată că Vasile Alecsandri avea intenţia de a relata şi peripeţiile paralei, parte rămasă însă în stadiul de proiect. Procedeul ales de scriitor presupune invenţie epică, umor şi ironie, personajele alegorice, personificate, umanizate, monede de mare circulaţie, având posibilitatea de a schimba în mod neaşteptat cadrul spaţio-temporal al acţiunii şi posesorii lor, existând însă o logică şi un liant narativ al textului care menţin în permanenţă interesul pentru lectură.

Incipitul nuvelei dă explicaţii asupra convenţiilor narative utilizate, fixând un cadru nocturn, într-un „ceas după douăsprezece", în care autorul ascultă cu uimire conversaţia a două monede aflate într-o cutie de fildeş, cu „două glasuri de altă lume, care zbârnâia, ţiuia şi se sfădea de moarte". Ca să ateste, în chip alegoric, convenţia epică, naratorul invocă procedeele fabulei, adăugând cu ironie: „o lumină cerească îmi trecu prin minte, şi am înţăles următorul adevăr: că şi metalurile au suflet, mai ales aurul şi argintul, de vreme ce ele însufleţează şi mai de multe ori desufleţează oamenii; pîn urmare trebuie să aibă şi grai.". Dialogul iniţial dintre cele două monede este unul de identificare, aşezat sub semnul ironiei incisive. Galbenul este intrigat de faptul că stăpânul l-a pus la un loc cu o „biată para" de argint, „ştearsă" şi „ticăloasă" din cauza trecerii prin atâtea mâini. Nici galbenul nu este însă într-o stare mai bună, fiind ciuntit, „ros de chila zarafilor" (pila), „agiuns în trii colţuri", cu toţi dinţii pierduţi. Cele două monede au nostalgia tinereţii proprii, căci paraua îşi aminteşte de „frumosul şi nobilul olandez" cu care s-a „iubit atât de fierbinte la anul 1820 în buzunarul căpitanului Costiţă, pe când acest vestit corăbier călătorea pe Marea Neagră". Este un moment de recunoaştere duioasă, un fel de intrigă prin care se deschide în text istoria aventuroasă a galbenului, prilej pentru narator de a trece în revistă moravuri şi istorii umane pline de dramatism. E o istorie legată de întâmplări, de „anecdote ce s-au întâmplat sub ochii mei persoanelor la care m-am aflat, anecdote triste sau vesele, unde eu am giucat totdeauna rolul cel mai de căpitenie şi în care mi s-au înfăţoşat prilej de a face multe însemnări şi descoperiri asupra oamenilor". Naraţiunea ia astfel aspect şi de fiziologie, specie literară utilizată în epocă şi de Mihail Kogălniceanu şi Costache Negruzzi.

Primul stăpânitor al galbenului este un boiernaş care ascunde banii în „ciubota lui” pentru a nu fi prădat de tâlhari. Acesta avea însă la Iaşi o pricină judecătorească, prilej cu care galbenul ajunge, împreună cu alţi galbeni, în punga unui „oarecare director de tribunal”. Judecătorul, reprezentant al unei tagme de o lăcomie recunoscută, îi ia împricinatului „până şi ciubotele din picioare”, încât acesta se întoarce acasă „cu părul alb, cu giubeaua ruptă şi cu buzunarele sparte”. Galbenul, devenit acum un insolit narator, îi alcătuieşte directorului de tribunal o schiţă de portret, parafrazând dictonul lui Buffon „stilul arată omul”, devenit „buzunarul arată omul”. Buzunarul judecătorului ilustrează ideea „de haos, căci nu avea nici margini, nici fund”. Acesta „era locuit de feliuri de neamuri străine şi pribegite acolo din alte pungi”, de „o poporaţie foarte amestecată de galbini olandezi şi nemţeşti, de irmilici vechi şi noi, de carboave, până şi de sfanţigi, până şi de firfirici, care cu toţii trăia într-o armonie ce m-au adus într-o mare mirare, cunoscând dihoniile care despart astăzi naţiile”: Sunt bani folosiţi ca „dovezi sunătoare” pentru dreptate, ca „marturi”, luaţi de judecător de la „răzăşii, de la văduvele sărace şi de la toţi nenorociţii împricinaţi”, pierduţi la un moment dat cu mare uşurinţă la jocurile de noroc.

Noul stăpân este un tânăr „cu degite foarte sprintene la cărţi”, reprezentant al acelor „fiinţi problematice, care trăiesc făr-a avea niciun chip de vieţuire, care pică năpaste în casele şi la mesele oamenilor”, „trântori paraziţi ce s-au introdus de o bucată de vreme în soţietatea românilor, speculând nevinovăţia şi încrederea lor”. Tânărul mai avea şi „chipul de a face datorii fără a le plăti”, încât un creditor evreu apelează la slujitorii Agiei pentru a-şi recupera banii împrumutaţi, printre care se află şi personajul principal, galbenul olandez.

În stăpânirea zarafului, galbenul suferă cele mai mari orori ale vieţii sale. În chip tâlhăresc, pe la miezul nopţii, cămătarul îi rade zimţii strălucitori, într-o clipă rămânând „ras, pilug de jur împrejur”. Şi pentru acesta pedeapsa este însă pe măsura caracterului şi faptelor sale: este jefuit şi omorât de tâlhari în codrul Herţii, galbenul ajungând în posesia căpitanului, care, la rândul lui, este prins la o mândră, nevasta unui fost arnăut, şi dat pe mâna oamenilor stăpânirii. Galbenul este luat astfel de un ispravnic bătrân şi urât, care avea însă o cucoană „între două vârste, adică: nici prea crudă, nici prea coaptă, nici urâtă, nici frumoasă, dar mai mult *hazlie*”. Isprăvniceasa, ca şi Chiriţa, ia lecţii de limba franceză cu un verişor tânăr , „*nostim*, dar cam prostuţ din fire şi cam obraznic din creştere”, iar galbenii, cu „amoroasă magnetire”, „din buzunariul boierului se strecura zuruind în palma cucoanei” şi apoi „în mâinile verişorului, drept plată a sârguinţei sale”. Iubitor peste măsură de vânat, pe deasupra şi „vânător prost” şi crud, tânărul pierde galbenul în iarbă, într-o câmpie înflorită, plină de farmec.

Acum naratorul inserează istoria cea mai dramatică din întreaga scriere, aducând în atenţie şi o temă care frământa lumea politică românească a vremii, dezrobirea ţiganilor. Zamfira, cea care găseşte galbenul, este o copilă de şaisprezece ani, al cărei portret are trăsături tipice în imaginaţia populară, „glas îngeresc”, „trăsături atât de gingaşe”, păr „negru ca pana corbului”, trup „mlădios ca o trestie şi tras prin inel”. Aninat în salba Zamfirei, galbenul este martor la întâmplările din tabăra ţiganilor şi mai ales la destinul dramatic al copilei. Fiinţa cea mai apropiată ei este Nedelcu, „un flăcău ţigan, nalt, sprinten, voinic, cu ochii mari şi negri, cu părul lung şi negru, cu faţa arsă de soare, dar frumoasă şi vioaie”.

Ceata ţigănească este descrisă cu simpatie, într-o atmosferă pitorească, Vasile Alecsandri incluzând şi elemente livreşti, fragmente din poemul „Ţiganii”, de Alexandru Puşkin, tradus de Alecu Donici. Naratorul ilustrează portrete şi scene de viaţă, cu tot farmecul unei vieţi simple, în mijlocul naturii, într-un fel de Arcadie mitică, în care se petrece copilăria Zamfirei: „Acea vreme fu pentru dânsa o vreme fericită, căci îndată cum răsărea soarele, ea alerga pe câmpi cu ceilalți copii, alungând fluturi din floare în floare, se rătăcea prin lunci după cules mure, după cuiburi de paseri, sau culegea lemne verzi de făcut fuse și linguri la strug.". Nenorocirea ei și a familiei sale se întâmplă când avea șapte ani, când boierul stăpân ajunge în sapă de lemn și își scoate robii țigani la mezat. Zamfira este cumpărată cu zece galbeni de un boier aspru și despărțită de ai săi, chiar cu violență, căci tatăl disperat încearcă să-l înduplece pe noul stăpân să cumpere întreaga familie, dar este lovit cu violență și prăbușit în sânge la pământ.

Opt ani slujește Zamfira în noua casă, asuprită de o jupâneasă rea și obraznică, dar devine o fată „frumoasă, vestită de frumoasă, încât toți din târg se minuna de ea". Într-o seară, după atâția ani, Nedelcu vine pe „o lună plină și voioasă, ce-i aduse aminte de copilăria sa", și îi redă libertatea. Șase luni duc o viață liniștită și fericită, căci „toate le mergea pe plac și dulce le era viața". Descoperiți de boier, Nedelcu este nevoit să-l omoare, dar „peste câteva zile fu prins, ferecat, giudecat și spânzurat". Zamfira „își pierdu mințile pentru totdeauna" și moare peste câteva luni la mănăstirea Văratecului. Cu puțin timp înainte de a muri, dăruiește galbenul unui tânăr care o salvează de câțiva urmăritori beți.

Povestea Zamfirei constituie punctul culminant, cel mai tensionat, al nuvelei. Întâmplările următoare sunt mai puțin semnificative: tânărul este provocat la duel de un soț gelos și salvat de glonțul ucigaș tocmai de galbenul din buzunarul de la piept, care îi iese în întâmpinare; fericit, supraviețuitorul îl dă de pomană unui bătrân cerșetor, dar un poet care slujise de martor duelului îl răscumpără cu trei galbeni pentru virtuțile sale „poetice"; distrat, preocupat în permanență de febra creației, poetul îl dă, din nebăgare de seamă, pentru subscripția unui nou ziar ce apărea atunci la Iași: „Propășirea". „Istoria unui galbân" parcurge astfel un circuit închis, de autentică scriere modernă, în care tehnicile narative, conexiunile epice ale episoadelor, rolul naratorului, elementele de surpriză și de suspans se corelează în semnificații mai înalte.

Manualul ART 2

CHIRIȚA ÎN PROVINCIE

„Chirița în provinție", „comedie cu cântice în 2 acte", prezentată la Teatrul Național din Iași în 1852, este a doua piesă din ciclul Chirițelor, din care mai fac parte „Chirița în Iași sau Două fete și o neneacă" (1850), „Cucoana Chirița în voiagiu" (1868), „Chirița în balon" (1876). Este o comedie de moravuri ce surprinde societatea românească de la 1848 prin câteva personaje tipice, încadrabile în mentalitatea generală a vremii.

Chirița, personaj care avea să facă o redutabilă carieră scenică și datorită marelui actor Matei Millo, revine în provincie după ce în piesa anterioară, „Chirița în Iași", încercase să-și mărite, cu peripeții, pe cele două fete, Aristița și Calipsița, cu gineri la modă, cuconași „cu vorbă, cu ighemonicom, cu tabieturi", Pungescu și Bondici, dovediți în cele din urmă a fi niște „coțcari", niște cartofori, unul bucureștean, celălalt ieșean. Bârzoi le căsătorește totuși cu „răzăși", boiernași de țară, vecini din provincie, Brustur și Cociurlă. Chirița are treizeci și cinci de ani, dar, după măritișul fetelor, pare că a întinerit și are douăzeci, parcă zburdă, se poartă în costum de amazoană („armazoancă"), fumează, fiindcă așa e moda, se ocupă de educația lui Guliță, luându-i profesor francez, pe „monsiu Șarlă", visează să facă un voiaj la Paris, dar cea mai mare dorință a ei este să ajungă isprăvnicească, „cu jăndari la poartă" și în urma trăsurii.

Piesele lui Alecsandri introduc în dramaturgia românească personajul feminin arivist, cu aspirații peste măsură și manifestări ridicole, din care se degajă comicul de moravuri, de situație și de limbaj. Soțul, Bârzoi ot Bârzoieni, ajunge ispravnic, dar este demis din funcție, în finalul piesei, datorită năravului de a lua peșcheș de la împricinați, vânzând mereu același curcan:

„ION: L-am vândut pân-acum de 57 de ori pe la împricinați și o slujit pân-acum de 57 de ori ca peșcheș.

LEONAȘ: Nu te pricep bine.

ION: Iaca: când vine cineva cu jalobă și cu mâinile goale... de pildă ca d-ta... eu, din poronca boieriului, mă ațin la ușă cu curcanu, îl vând pe o carboanță... și pe urmă duc carboanța ispravnicului, și ieu iar curcanu înapoi de la jăluitor... ca plocon... înțălegi?

LEONAȘ: Care vrea să zică curcanu ista ține până acum 696 lei?

ION: În capăt.

LEONAȘ: Bună moșie."

Lui Guliță, Chirița i-a angajat profesor particular de limba franceză, prilej pentru scriitor de a satiriza tendințele cosmopolite din epocă și limbajul de jargon apărut odată cu influența franceză asupra limbii române. „Examinat" de Chirița asupra modului de însușire a limbii franceze, Guliță răspunde anapoda, prin simpla adăugare la cuvintele românești a terminațiilor din cealaltă limbă:

„CHIRIȚA: Da ian să fac eu un examen... Guliță, spune nineacăi, cum se cheamă franțuzește furculița?

GULIȚĂ: *Furculision.*

CHIRIȚA: Frumos... dar friptura?

GULIȚĂ: *Fripturision.*

CHIRIȚA: Prea frumos... dar învârtita?

GULIȚĂ: *Învârtision.*

CHIRIȚA: Bravo... Guliță... Bravo Guguliță... (*Îl sărută*)

ȘARL (*în parte*): *Gogomanition, va!...*".

Când cade de pe cal, Guliță explică în limba franceză:

„GULIȚĂ (trezindu-se, cu glasul slab): *Trântision.*

TOȚI: A!...

CHIRIȚA: *Trântision!...* O înviet franțuzește! Gugulița nineacăi... (*Îl strânge în brațe.*)".

Pe Guliță, Chirița vrea să-l logodească cu Luluța, o fată orfană luată în grija ei, cu o zestre bună, care e îndrăgostită însă de Leonaș, reprezentant al noii generații școlite în străinătate, cu idei novatoare, în totală opoziție cu mentalitatea conservatoare, „coțcăriile și curcăniile" ispravnicului Bârzoi. Pentru a dejuca planurile Chiriței, Leonaș îi joacă tot felul de farse, în spiritul comediei bufe: se deghizează în ofițer, „purtând musteți mincinoase", și se declară îndrăgostit de nostima isprăvnicească; îmbrăcat în costum de brișcar, descoperă comedia peșcheșurilor lui Bârzoi, folosind curcanul adus de la Bârzotești; deghizat în actriță, obține logodna cu Luluța, aceasta mimând un acces de nebunie și cerând să se mărite cu „madama". În cele din urmă, obține și postul de ispravnic, rămas vacant prin destituirea lui Bârzoi, semn că „s-o trecut vremea curcanilor".

Ca într-o comedie clasică, în final toate părțile se împacă, familia Bârzoi primind să-i cunune pe tinerii căsătoriți, în aprecierea binevoitoare a Chiriței față de Leonaș: „Să-ți spun drept... mare comedian ai mai fost!".

VISCOLUL

Din toată poezia iernii, deloc lipsită de măreţie, reiese că Vasile Alecsandri are totuşi un temperament clasic, iubind marile deschideri solare, peisajele luminate puternic. „Teroarea boreală" îl determină să privească iarna ca pe un anotimp al încremenirii totale, al morţii naturii, al lipsei de spaţiu şi mobilitate. Poeziile „Mezul iernei", „Gerul", „Iarna", „Viscolul" construiesc tablouri hibernale, dominate de „fenomenul boreal" de care vorbea G. Călinescu. „Viscolul" este expresia cea mai vie a imaginii apocaliptice a stihiei dezlănţuite, venită din ţinuturi boreale, din lumea gheţarilor. Persistenţa nordului enigmatic, preluată din mitologiile germane, creează un tărâm al zăpezilor veşnice, în care şansele de supravieţuire ale privitorului solitar nu subzistă decât în preajma focului. Vijelia vine cu întreaga cohortă de manifestări a anotimpului rece: „Crivăţul din meazănoapte vâjâie prin vijelie,/ Spulberând zăpada-n ceruri de pe deal, de pe câmpie./ Valuri albe trec în zare, se aşează-n lung troian/ Ca nisipurile dese din pustiul african.". Tabloul este deşertic, de o măreţie înspăimântătoare, eul liric percepând viscolul ca pe o ameninţare permanentă.

Stihia hibernală scoate la iveală animalele de pradă, lupii şi corbii, simboluri ale ferocităţii extreme, aducătoare de moarte, prădătorii făcând parte din acelaşi spectacol dinamic al naturii: „Viscolul frământă lumea!... Lupii suri ies după pradă,/ Alergând, urlând în urmă-i prin potopul de zăpadă./ Turmele tremură; corbii zbor vârtej, răpiţi de vânt,/ Şi răchiţile se-ndoaie, lovindu-se de pământ.".

Imaginile sonore ale vijeliei sunt copleşitoare; un uriaş vacarm, al groazei apocaliptice, cuprinde întregul spaţiu: „Zberăt, raget, ţipet, vaiet, mii de glasuri spăimântate,/ Se ridică de prin codri, de pe dealuri, de prin sate,/ Şi-n departe se aude un nechez răsunător.../ Noaptea cade, lupii urlă... Vai de cal şi călător!". Imaginea pustiului de gheaţă se amplifică, într-o gradaţie a senzaţiilor: demonii anotimpului rece se fac simţiţi peste tot, scoţând sunete de o inimaginabilă varietate. Singurul aventurier în acest tărâm este un călăreţ nefericit, gonit din urmă de urletele lupilor, de noaptea transformată într-un tărâm al stihiilor. Tabloul naturii dezlănţuite, impersonală în măreţia ei, este clasic prin esenţă, marile tălăzuiri lichide fiind controlate de o regie cosmică perfectă.

Singura scăpare în acest spaţiu neprimitor este casa mitică, primitoare, cu luminile aprinse în mijlocul pustietăţii: „Fericit acel ce noaptea rătăcit în viscolire/ Stă, aude-n câmp lătrare şi zăreşte cu uimire/ O căsuţă drăgălaşă cu ferestrele lucind,/ Unde dulcea ospeţie îl întâmpină zâmbind!". Tabloul aspru al iernii, populat cu animale de pradă, corbi sau lupi, bântuit de vânturi de o forţă nemăsurată, este îmblânzit, prin antiteză, de interiorul cald al casei, focul fiind moderator al teribilei vijelii de afară. Prietenia peisajului domestic, sugerată chiar prin lătratul câinilor, se opune vacarmului terifiant al iernii. **Casa** devine simbolul universului protejat, un **centru al lumii**, un refugiu salvator într-un pustiu de gheaţă. Teama de iarnă a lui Alecsandri se transformă astfel în prilej de preamărire a aşezărilor omeneşti, oaze ale liniştii şi ale calmului vieţii personale. Casa încălzită, cu „ferestrele lucinde", reflectând focul din sobe, are corespondenţă deplină cu aceea evocată în sensurile ei profunde de Gaston Bachelard: „De fapt, casa luminată, în câmpia pustie, este o temă literară care străbate secolele şi pe care o regăsim în toate literaturile. Casa luminată e ca o stea în pădure. Ea îl călăuzeşte pe călătorul care s-a rătăcit.". Observăm cum poezia oscilează permanent între doi poli: **stihia fluidă**, purtătoare de nenorociri, prevestitoare de moarte, şi **peisajul domestic,** păzit de patrupedele lătrătoare, cu o casă primitoare, oferind spectacolul fascinant al focului. Poezia lui Alecsandri conturează, în imagini bine structurate, desprinse ca pozele dintr-o dioramă, imaginea anotimpului boreal, perturbator tocmai prin senzaţia de opoziţie totală cu viul, cu viaţa călduroasă, mediteraneeană.

Pastelul „Viscolul" este structurat în patru catrene, cu versuri de cincisprezece silabe şi rima împerecheată, **aabb**. Peisajul este creionat în linii incerte, imaginea este mai mult auditivă decât vizuală, predominând sunetele ascuţite sau grave, de o tonalitate când foarte joasă, când foarte înaltă: zgomotul vijeliei se compune din şuierături, scârţâituri funebre, strigăte de sfârşit de lume, într-un concert format din mii de glasuri, venind de peste tot. În ultima strofă, sunetele îşi diminuează tonalitatea, marcând apropierea unui liman salvator.

Manualul CORINT 1

MALUL SIRETULUI

Tabloul descriptiv este alcătuit din **elemente spaţiale**: lunca, râul, ramurile copacilor, văzduhul învăluit în negura înălţimilor, lumina soarelui reflectată în valurile tremurătoare, şi **temporale**: noaptea, apoi dimineaţa, a cărei auroră se înfiripă treptat. Pe aceste elemente de bază se construieşte imaginea artistică, din **epitete adjectivale şi substantivale**, „uşori", „luciu", „de aur", din **comparaţii** expresive: aburii „ca fantasme se ridică", râul şerpuieşte „ca un balaur", dintr-o **metaforă complexă** (se referă atât la imaginea balaurului rezultată din comparaţie, cât şi la aceea a valurilor ce sclipesc în lumina dimineţii), cu un neobişnuit aer parnasian: „solzii lui de aur". Luminozitatea imaginii este gradată, reperele temporale fiind, în text, simetrice: începutul strofei stă sub semnul nopţii, uşor misterioasă, prin aburii fluizi, răspândiţi fantomatic printre ramuri, iar sfârşitul ei marchează victoria faptului zilei, a luminii reflectate în apa aflată în nesfârşită curgere. Imaginea vizuală este conturată numai în câteva linii, concordantă cu sensul noţiunii de pastel, nuanţele sunt pale, uşor luminescente. Confluenţa dintre zi şi noapte este marcată de fenomene termice, traduse prin „aburi", un fel de cortină magică ce se ridică uşor în atmosferă.

Comparaţia râului cu un balaur („Râul luciu se-ncovoaie sub copaci ca un balaur") introduce în poezie o **meditaţie** discretă **asupra timpului** ce curge la infinit, imaginea heracliteană a temporalităţii dând un anume dinamism tabloului şi accentuând contrastul dintre noapte şi zi, prin linia subţire, şerpuitoare, de lumină, ce separă regimul nocturn de cel diurn al imaginii. Deşi componenta auditivă este abia bănuită, există, în subteran, o senzaţie de fluiditate a vieţii naturii, potenţată de comparaţia ce domină versul, aceea a râului cu un balaur, cu note de personificare în acelaşi timp, natura fiind percepută ca o fiinţă vie, în permanentă mişcare. Balaurul este un animal teluric, cu proprietăţi magice, care scoate din adâncuri forţe nebănuite, în acelaşi elan vital al unei noi geneze pe care o reprezintă anotimpul renaşterii naturii. De aceea, prin transfigurare poetică, şi râul dobândeşte o potenţialitate fantastică, de spirit benevolent, nu malefic, aşa cum este reprezentat lacul, prin extensie apa, în diversele reprezentări folclorice.

„PASTELURILE" constituie opera literară cea mai durabilă a bardului de la Mirceşti şi, în acelaşi timp, treapta cea mai înaltă la care a ajuns poezia românească până la apariţia lui Mihai Eminescu. Cu remarcabila sa premoniţie critică, Titu Maiorescu semnalase acest lucru încă din perioada de constituire a acestui ciclu poetic, făcând, în „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872), aprecieri care explică şi geneza operei: „În fruntea noii mişcări e drept să punem pe Vasile Alecsandri. Cap al poeziei noastre literare în generaţia trecută, poetul «Doinelor» şi al «Lăcrămioarelor», culegătorul cântecelor populare păruse a-şi fi terminat chemarea literară. [...] Deodată, după o lungă tăcere, din mijlocul iernei grele ce o petrecuse în izolare la Mirceşti, şi iernei mult mai grele ce o petrecea izolat în literatura ţărei sale, poetul nostru reînviat ne surprinse cu publicarea «Pastelurilor»". Şi tot Titu Maiorescu stabilea definiţia şi conţinutul acestor poezii, valabile, în linii mari, până astăzi: „«Pastelurile» sunt un şir de poezii, cele mai multe lirice, de regulă descrieri, câteva idile, toate însufleţite de o simţire aşa de curată şi de puternică a naturei, scrise într-o limbă aşa de frumoasă, încât au devenit fără comparare cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobşte.".

Termenul **pastel**, introdus în terminologia literară de însuşi Vasile Alecsandri, ca titlu al ciclului său, şi utilizat numai în cadrul literaturii române, desemnează o specie descriptivă a genului liric în care, conturând un tablou din natură, autorul exprimă cu discreţie o stare afectivă. Preluat din artele plastice (fr. *pastel* sau it. *pastello* exprimă un procedeu de pictură bazat pe efectele de culoare ale unor creioane moi), termenul trimite la curentele literare ale vremii: prin descrierea naturii recunoaştem orientarea naturistă a poeţilor romantici, iar prin viziunea picturală, uneori statică, mai puternic marcată în aşa-numitele **pasteluri chineze**, sugestii ale parnasianismului care se înfiripa cam în acelaşi timp în Franţa (culegerea antologică „Le Parnasse contemporain" apărea în anii 1866-1867).

Ciclu poetic dedicat pământului şi naturii româneşti, „lirică a liniştii şi a fericirii rurale, un horaţianism" (G. Călinescu), primă compoziţie tematică de acest fel din literatura română, cele 35 de „Pasteluri" (dintre care numai 30 sunt pasteluri propriu-zise) sunt alcătuite dintr-o suită de tablouri, de „fotografii mişcate", dispuse într-o ordine care urmează rotirea lentă a anotimpurilor. În această mişcare, există subiacent un puls foarte vechi al pământului, ritmic, al stingerii şi reînvierii naturii, al regenerărilor succesive, cu o sorginte arhaică, în îndepărtate credinţe şi practici ale fertilităţii. Aşadar, nimic surprinzător dacă, în absenţa unei filozofii personale declarate sau a afilierii manifeste a poetului la un anume curent literar, în acest spaţiu pluteşte, pe fondul unui discret romantism, receptat mai ales ca viziune descriptivă, umbra mitică a Demetrei şi a lui Deucalion. Alecsandri repetă instinctiv, la modul ficţional, un dat al firii, după o mecanică fixă, desfăşurată la scară cosmică, dusă la nesfârşit în tiparele iniţiale. Numai o blândă privire horaţiană, care depărtează şi stilizează în acelaşi timp, rareori tulburată de orori „boreale", proiectează în imaginar această temporalitate mitică, ce fanează ori revitalizează o natură în continuă mişcare, de flux şi reflux, eternă în fapt prin transformările ei ciclice. Deşi aparent detaşat de obiectul observaţiei sale, poetul rămâne totuşi într-o perceptibilă stare de empatie şi faptul cu totul particular al „Pastelurilor" constă numai într-o paralelă mişcare de amplificare şi diminuare a viziunii poetice, amploarea fiindu-i însă, neaşteptat, în contratimp cu expansiunea sau contragerea genuină a formelor naturii.

Aşadar, după chiar preferinţele poetului, în ordinea constituirii ciclului, întâlnim mai întâi un „Sfârşit de toamnă" accentuat stihinic: spaţiul se dezorganizează, devine haotic, fiinţele sunt cuprinse de nelinişte şi de tristeţe, „din tuspatru părţi a lumei" apar semne apocaliptice. În ordinea terestră se învălmăşesc strigăte, „boii rag, caii rânchează, câinii latră la un loc", încep ninsori abundente. Desigur, nu e un „sfârşit de lume", cum crede G. Călinescu, ci numai o abolire treptată a mişcării, determinată de procesul natural al contragerii formelor înaintea noii geneze. „Teroarea boreală" însăşi nu este întru totul spaimă existenţială: în vălmăşagul de troiene sau în încremenirea absolută a gerului începe regenerarea, poetul dobândind, în spaţiul său imaginar, atribute de demiurg. Recluziunea din „Serile la Mirceşti" nu este o comodă retragere („Perdelele-s lăsate şi lampele aprinse;/ În sobă arde focul, tovarăş mângâios..."), ci se înscrie în aceeaşi translaţie a viului către universul mic, al conservării şi al rezistenţei, al coborârii în spaţii înguste ori subterane, de unde începe un nou asalt al vieţii.

Tabloul iernii, ca al oricărei geneze, obţine grandoare, poezia hibernală fiind, cum de atâtea ori s-a spus, cea mai reuşită din creaţia lui Vasile Alecsandri. Căderea zăpezii, în „Iarna", dobândeşte amploare cosmică: orizonturile se închid, natura devenind un imens templu de gheaţă şi de zăpadă. Aici se oficiază metamorfoze esenţiale, la care participă elementele, câmpia, munţii, bolta celestă, gerul. Gerul devine, paradoxal, factorul dinamic al transformării, purtătorul mişcării prin însăşi nemişcarea lăsată în urmă: „Gerul face cu-o suflare pod de gheaţă între maluri,/ Pune streşinelor casei o ghirlandă de cristaluri,/ Iar pe feţe de copile înfloreşte trandafiri"; „Gerul dă aripi de vultur cailor în spumegare/ Ce se-ntrec pe câmpul luciu, scoţând aburi lungi pe nare." („Gerul").

Poezia „Mezul iernei" comportă disjuncţia între sfârşire şi reînviere, amestecul de tăcere şi de zgomot al recompunerii. Cadrul este irepetabil, de extensie cosmică, de totală încremenire, în care mişcarea clocoteşte lăuntric: „În păduri trăsnesc stejarii! E un ger amar, cumplit!/ Stelele par îngheţate, cerul pare oţelit,// [...] Mii de stele argintii/ În nemărginitul templu ard ca vecinice făclii./ Munţii sunt a lui altare, codrii – organe sonoare/ Unde crivăţul pătrunde, scoţând note-ngrozitoare.". Vacarmul alternează cu timpi de aparentă linişte, liniştea dinaintea marilor catastrofe sau a fiinţărilor cosmogonice, cumpăna de alegere decisivă între ele: „Totul e în neclintire, fără viaţă, fără glas;/ Niciun zbor în atmosferă, pe zăpadă – niciun pas;/ Dar ce văd?... în raza lunei o fantasmă se arată...". O primă etapă, esenţială, se încheie; germenele devenirii este deja format, mişcarea se exteriorizează: „Iată-o sanie uşoară care trece peste văi.../ În văzduh voios răsună clinchete de zurgalăi." („Iarna").

Se cuvine să fie corectată, în această interpretare, şi mult vehiculata „teroare de fenomenul boreal", pe care G. Călinescu i-o atribuie, ca stare poetică subiacentă, lui Vasile Alecsandri. Aceasta este mai mult o firească înfiorare a celui care participă la măreţia unică a fenomenului de începere. Poetul se extaziază în faţa marelui templu al naturii („O! tablou măreţ, fantastic!..."), invocă gerul, aproape în chip magic, să-i înlesnească escapadele sentimentale: „O! tu, gerule năprasnic, vin', îndeamnă calul meu/ Să mă poarte ca săgeata unde el ştie, şi eu!". Mai mult decât acestea, Alecsandri apreciază virtuţile focului şi, precum Eminescu ceva mai târziu, încearcă la flacăra domoală plăsmuiri de spaţii imaginare („Serile la Mirceşti").

La venirea primăverii, poetul comunică o undă de nostalgie: „S-a dus zăpada albă de pe întinsul ţării,/ S-au dus zilele Babei şi nopţile vegherii." („Sfârşitul iernei"), normală în măsura în care puritatea iniţială se risipeşte, albul imaculat se schimbă în revărsare multicoloră, geneza devine creştere. Poezia însăşi este minată de o degradare lentă şi secretă, dezvoltându-se prin aglomerare, uneori facilă, de detalii şi de senzaţii, fapt semnalat de critica literară, îndeosebi de G. Călinescu. Marile viziuni lirice scad treptat, prin repetarea imaginilor, prin invazia diminutivelor. Poetul face, am putea zice, substituirea calităţii prin cantitate, a ideaţiei înalte prin masivă parcurgere descriptivă. Uneori exultă copilăreşte lângă fiecare fir de iarbă, sub razele soarelui, la trilurile cântătoarelor şi la jocul inocent al mieilor, cade, pe alocuri, în dulcegării.

Dar, adevărată purtătoare a substanţei poetice, secreta renaştere a lumii se exteriorizează tot mai mult, devenind, astfel percepută, erupţie nelimitată a formelor. Apare solul, vestind o lume nouă, punctul din care se dezvoltă un întreg spaţiu: „În fund, pe cer albastru, în zarea depărtată,/ La răsărit, sub soare, un negru punt s-arată!/ E cocostârcul tainic în lume călător,/ Al primăverii dulce iubit prevestitor." („Oaspeţii primăverii"). Zările, contingente unor îndepărtate locuri, de la Caşmir, Ciad, Ceylon, de la Nil, sunt inundate de soare, se deschid, împrumutând un aer exotic. Stampele orientale, „Mandarinul" şi „Pastel chinez", în manieră parnasiană, concură la conturarea acestei rarefiate atmosfere. Influenţa parnasiană este însă, în poezia lui Alecsandri, cu totul accidentală şi simţirea, trecută prin punctul zero al pastelurilor chineze, se reanimă. Aici se ară, se practică un ceremonial al fecundităţii, gesturile se ordonează într-un ritual străvechi. Mai întâi, în faptul zilei, se fac pregătiri: „Muncitorii pe-a lor prispe dreg uneltele de muncă" („Dimineaţa"), apoi oamenii descind masiv în câmp: „Noroc bun!... Pe câmpul neted ies românii cu-a lor pluguri!/ Boi plăvani în câte şease trag, se opintesc în juguri./ Braţul gol apasă-n coarne" („Plugurile"). Bucuria semănatului se comunică în formule arhetipale, Alecsandri surprinzând, ca în vechile imnuri, substanţa originară a poeziei: „«O mie!» zice unul menind cu veselie./ «Noroc şi roadă bună!» adaoge un alt." („Sămănătorii").

De fapt, mai toată poezia viabilă a primăverii obţine tonalităţi imnice, prin celebrarea dorului de creştere al naturii: „Este timpul renvierii, este timpul rennoirei,/ Ş-a sperărei zâmbitoare, ş-a plăcerei, ş-a iubirei." („Lunca din Mirceşti"). Locul reuniunii, al unei solemne convivialităţi, este acum câmpul sau lunca. Aici toate fiinţele **vin, cu grăbire se adună**, spre deosebire de momentul de „sfârşit de toamnă", de fapt în perfectă simetrie cu el, când păsările „părăsit-au a lor cuiburi", **au fugit, au pribegit**. Aceeaşi opoziţie semnificativă se înregistrează şi în deplasarea pe verticală; în poezia toamnei, frunzele **cad, se dezlipesc** de crengi, ziua *scade*, omul însuşi **cade** pe gânduri. Sensul este acum, primăvara, unul **al înălţării**, al zborului nelimitat, al cântecului şi al concertelor, al armoniei depline: „O! minune, farmec dulce! O! putere creatoare!/ În oricare zi pe lume iese câte-o nouă floare,/ Ş-un nou glas de armonie completează imnul sfânt./ Ce se-nalţă către ceruri de pe veselul pământ.// Tot ce simte şi viază, feară, pasăre sau plântă/ În căldura primăverii naşte, saltă, zboară, cântă." („Lunca din Mirceşti").

Notele grave, existenţiale nu lipsesc nici din această poezie a exultanţei şi a celebrării naturii. Secera, „crai nou de moarte", intră în lan, în momentul maxim al creşterii roadelor. În antiteză cu celălalt moment, când fiinţă solul tainic, zarea, „tristă", acum „sub cer, în fund, departe, misterios dispare." („Bărăganul"). Alecsandri nu mai insistă pe detalii, însă un nou sfârşit se adună în subterane, gata să cuprindă spaţiile. În acelaşi spaţiu, peste câţiva ani, se va auzi o tulburătoare chemare către moarte: „dulcele corn" eminescian.

ION GHICA

ION GHICA (1816-1897). Scriitor memorialist din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, autor de remarcabile articole şi scrieri gazetăreşti. Debutează în publicistică cu o serie de studii de politică: „Coup d'œil sur l'état actuel de la Valachie" (1835) şi „Poids de la Moldovalachie dans la question d'Orient" (1838), având, de asemenea, şi o „Correspondance valaque" în ziarul parizian „Le National". Până în 1844 funcţionează ca profesor la Academia Mihăileană a lui Mihail Kogălniceanu. Împreună cu Christian Tell şi Nicolae Bălcescu înfiinţează societatea secretă „Frăţia". Colaborează la „Propăşirea" şi la „Foaia ştiinţifică şi literară", cu articole de popularizare a ştiinţei. În 1846, ascultă, la Paris, cursurile lui Michelet, Quinet şi Mickiewicz. Cea mai importantă operă literară a lui este „Scrisori către Vasile Alecsandri", publicate în „Convorbiri literare", apărute în volum în 1884. Ion Ghica urmează tradiţia lui Costache Negruzzi, abordând „stilul scrisorilor", pline de informaţii despre personajele şi epoca respectivă.

Manualul CORINT 3

BĂLTĂREŢU

„Băltăreţu", scriere datată, ca scrisoare trimisă lui Vasile Alecsandri din Londra, la 15 august 1884, exprimă atmosfera tulbure de la începutul secolului al XIX-lea: „Se călcase pe secolul al XIX-lea, şi cerul politic, atât în Occident, cât şi în Orient, era încărcat cu nori negri şi groşi, printre cari nimeni nu putea zări ce era să ne aducă veacul cel nou.". Timpurile sunt grele, pentru că de la Înalta Poartă se trimite un alt domn fanariot, chiar dacă cererea celor din ţară era pentru „un domn pământean". Numele noului domn este Mihai Şuţu, în locul lui celui propus, Pârscoveanu. Evenimentul schimbării domnului nu este bine primit de înalţii boieri ai divanului: în seara de Mucenici, ei se adună la sfat la banul Dimitrie Ghica, „fratele lui Grigorie Ghica". Boierii formează, în societatea fanariotă, singura forţă economică, având moşii, scutelnici, poslujnici şi ţigani, dar acum, pentru a sprijini alegerea unui domn autohton, nu mai aveau deloc bani, nici măcar „o mie de lei bani bătuţi". În sfat de seară boierii hotărăsc să strângă bani cu orice preţ şi în acest scop este chemat Băltăreţu, boier mânuitor al banilor care mai erau în ţară, având „daraveri" cu Beciul şi Ţarigradul, adevărate depozite de „scule, şaluri şi argintării", deşi imaginea exterioară îl arată ca un om zgârcit, îmbrăcat într-o blană soioasă, având o condiţie fizică ce nu-i permite mari eforturi, fiind susţinut, când urcă scările, de doi feciori.

Evenimentul este un prilej pentru Ion Ghica de a evoca **atmosfera de epocă** şi de a fixa în spaţiul narativ **chipuri memorabile**, scoase din umbrele timpului. Sala ce dă în pridvorul casei de taină pregăteşte intrarea spre sfatul de taină al boierilor grupaţi pe diverse ranguri, purtând îmbrăcăminte de epocă, cel mai semnificativ fiind işlicul, a cărui formă „nu era numai o fantazie", „mai nalte sau mai scurte în pereţi, mai rotunde, mai gogoneţe sau mai ţuguiate, mai tari sau mai moi", astfel încât aspectul eteroclit al sălii de sfat este dat de această mare de pălării uriaşe: era „acolo, lume de toată mâna, boieri mai mici, calemgii, coconaşi, ciocoi şi slugi, fel de fel de işlice.".

Sosirea lui Băltăreţu, într-o butcă „numai bronzuri şi poleieli", este prezentată cu minuţie şi în genere într-o atmosferă de mister, dată şi de momentul amurgului, cu un cer „fără lună şi fără stele", tocmai timpul potrivit manevrelor de culise. Numai că în atmosfera balcanică şi fanariotă a vremii, în adunările politice sau mondene, dominante erau flecăreala, zeflemeaua, snoavele şi anecdotele semnificative, care creează atmosfera pitorească de epocă. Băltăreţu este luat în primire încă de la sosire, cel mai insidios fiind un personaj excentric, cunoscut până târziu în saloane, Manea Nebunul, care, într-o limbă neaoşă, plină de repetiţii şi de interjecţii, evocă o întâmplare de demult, când Băltăreţu era să fie aruncat din Turnul Colţei de Vodă Mavrogheni, scăpând de la moarte numai prin plata pe loc a cincizeci de pungi de galbeni. Părerile sunt împărţite, unul dintre boieri susţinând că l-a scăpat de furia lui Mavrogheni, fapt dezminţit de Manea, care spune că, deşi tiranul „ţinea" cu săracii, acţiunile lui erau iraţionale. Astfel, când aflase că nişte cerşetori, strânşi în spital de el, ţinuţi pe bere şi mâncare, tremură de frig, le aprinde atâtea focuri cu cărbuni în încăpere, încât aceştia se sufocă, până a doua zi nici unul dintre ei nemaiavând suflare.

Ca în orice adunare, se iveşte un povestitor, acesta fiind însuşi Băltăreţu, nevoit să restabilească adevărul asupra întâmplării al cărei erou fusese odinioară. Ascultătorii sunt boieri de toate categoriile, descrişi de Ion Ghica în tuşă groasă, plină de contraste, specifică realismului, figuri groteşti, cum este cazul lui Sgabercea, „zbârcit şi bondoc, mititel ca un copil, dar elegant la haine, încins cu taclit şi purtând ceasornic cu lanţ la brâu". Imaginea lui Mavrogheni este diferită în percepţia diverşilor boieri, mitizată de trecerea timpului: pentru unii era un „arap negru, cu buza d-o palmă şi cu colţii scoşi afară ca la mistreţ", dinţii îi erau de oţel, încât sfărâma monedele false între ei, iar pielea îi era tipărită cu slove turceşti, „ca să nu se lipească glonţul de dânsul".

Vodă Mavrogheni fusese un om crud şi viclean, ameninţându-l pe Băltăreţu cu aruncarea din turn, după ce îl atrăsese acolo, până sus, „deasupra clopotului celui mare", promiţându-i că îl pofteşte să ia masa cu el. Povestirea lui Băltăreţu are o anume gradaţie a efectelor narative, prin care captivează auditoriul. În ziua aceea, Vodă avea o înfăţişare blândă, desprinsă din detaliile vestimentare, de om simplu, „cu poturi scurţi până la genunchi, picioarele goale în iminei, mintean fără mâneci şi legat la cap turceşte". Invitaţia de a vedea Bucureştiul din Turnul Colţei este onorantă pentru Băltăreţu, crezând că prestigiul său va creşte în oraş, astfel că urcă scările până în vârf, după ce îi povestise domnitorului despre plata birului, a cărei sumă o obţinuse din topirea unor „scule de aur" şi de argintărie. Domnul invocă vise premonitorii, cu un cinism care ascunde o mare cacealma: pretinde că Sfântul Nicolae îi spusese, în vis, să-l arunce pe Băltăreţu din turn. Replica, şoptită nenorocitului boier de slujbaşul domnului, Sava Arnăutul, vine fără întârziere: să spună că-l visase şi el pe Sfântul Spiridon, care îi ceruse să-i aprindă o lumânare de cincizeci de pungi de bani. Prins la mijloc, Băltăreţu scrie zarafului său cererea, lumânarea este aprinsă, iar Vodă nu-l mai aruncă din Turnul Colţei. După spaima imensă şi salvarea miraculoasă din final, boierul zace trei săptămâni de gălbinare, arma psihologică şi şantajul dovedindu-se a fi extrem de eficiente încă din acele timpuri îndepărtate.

Epistola este o frescă a unei epoci apuse, a lumii fanariote, a boierilor implicaţi în diverse afaceri veroase, într-un stil realist inedit, îmbinat cu note fantastice. Băltăreţu este figura tipică a boierului implicat în diverse afaceri imobiliare, în cămătărie, fiind nevoit să cedeze o parte din avere pentru a putea supravieţui toanelor unui domn tiran.

Manualul ALL

O CĂLĂTORIE DE LA BUCUREŞTI LA IAŞI ÎNAINTE DE 1848

Lumea se schimbă rapid, sugerează textul scrisorii lui Ion Ghica, nu în sensul modificării condiţiei umane, asupra căreia nu se insistă de altfel prea mult, ci al mijloacelor de transport, care par autorului, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o invenţie epocală: „Azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la Hugues sau la Brofft, arăţi tichetul conductorului care vine şi ţi-l timbrează cu cleştele, fumezi o ţigară, două până la Ploeşti; acolo îţi bei ceaiul în ticnă, te întorci în vagon, apoi te înfăşuri bine în tartan, îţi pui paltonul căpătâi, te lungeşti pe canapeaua de catifea roşie sau în vagonul-pat, dormi ca acasă vreo nouă ceasuri şi, la opt dimineaţa, te deştepţi la Roman.“. Călătoria este aproape comodă: cu numai optzeci de franci, cu „mâncare cu bacşiş cu tot“, se putea consuma cafea cu lapte, **kipfel**, iar la şaptesprezece ore de la plecarea din Bucureşti, călătorul se găseşte în Iaşi, pe malul Bahluiului.

În urmă cu patruzeci de ani faţă de timpul acestei naraţiuni-scrisoare către acelaşi Vasile Alecsandri (20 iunie 1881), lucrurile stăteau cu totul altfel: pentru călătorie era nevoie de zece zile de „alergături“ pe la isprăvnicie, la agie, la casa poştei, până când se obţineau toate aprobările de plecare. După întreaga alergătură, aceasta are loc într-o vineri, când „pe la orele 3 d.a., trosc, pleosc, intră în curte opt cai cu doi surugii, precedaţi de un ceauş călare.“. Caii sunt puşi la trăsură câte doi, apoi, într-o clipită, trăsura ajunge la **Bariera Moşilor**. Plecarea se face cu mare zarvă, căci „chiuiau şi plesneau surugii pe uliţele Bucureştiului de ridicau lumea în picioare.“ „La streajă“, un funcţionar opreşte trăsura şi întreabă care e ţinta călătoriei, apoi cere paşaportul călătorului şi abia după o jumătate de oră îi înmânează documentul, cu urarea: „– Să umbli sănătos, coconaşule!“. Drumul de piatră se termină la barieră, călătoria continuând „pe şleau cu roatele în noroi până la bucea“, în patru ore fiind parcurşi numai 16 kilometri, din cauza noroiului „gros, cleios şi adânc“ şi după multe „răcnete şi înjurături, cruci şi răscruci, sfinţi şi evanghelii.“. După o ceartă cu ceauşul, care schimbă surugiul de opt cai cu unul de şase cai, se ajunge sâmbătă seara la Urziceni, capitala judeţului Ialomiţa, „oraş înecat în mocirlă dintr-un capăt la altul“.

În noul ţinut, pe călători îi întâmpină un vânt rece, încât noroiul îngheaţă şi devine „tare ca fierul, formând o cale zdruncinată“, încât roţile trăsurii „săreau din hop în hop“, până când se rupe o osie. Reparaţia acesteia durează până duminică seara, când călătoria continuă către Focşani, oraş de graniţă, cu statut special, fiind capitală pentru două judeţe, „oraş a două principate, a Slam-Râmnicului pentru Muntenia şi a Putnei pentru Moldova:“

În sfârşit, „luni pe la amiazi“ insolitul echipaj ajunge la graniţă, cu toate formalităţile de rigoare ale timpului. Un impiegat îl întreabă de unde vine şi unde se duce şi îi recomandă să înnopteze la „Petrea-Bacalu“, la han, în timp ce „omul otcupciului“ îi controlează bagajele, pentru ca nici „o bucată de caşcaval, de postav sau vreo sticlă de rachiu" să nu treacă nevămuită dincolo de graniţă. Formalităţile necesare pentru trecerea graniţei durează şase ore, după care **podorojna** este adusă de chehaia, astfel că doar în a cincea zi se ajunge la Răpedea, unde, în apropiere de Iaşi, se aude romanţa irlandeză, „Late rose of summer", cântată de frumoasa actriţă doamna Bishop în vederea concertului din salonul generalului Tudoraş Balş. Întreaga călătorie de la Bucureşti la Iaşi costase opt sute de lei vechi, adică trei sute de franci.

Drumeţul vrea să tragă la hotelul „Petersburg", dar este invitat în casa căpitanului Alcaz, unde mai locuieşte şi Nicolae Docan, cu vărul său Alexandru Cuza. Primirea la vodă Mihai Sturdza este realizată de secretar, Mihail Kogălniceanu, maior atunci, iar scrisoarea citită pare a-l încânta pe domnitor. Emisarul adaugă că boierii munteni îi poartă o imensă stimă, adică l-ar accepta drept domnitor, dacă ar fi posibil, adeverind dictonul **Audaces fortuna juvat!** Discuţia între Ghica şi Vodă este erudită, despre „filosofie, literatură, estetică". Cei doi sunt vecini, astfel că Ghica este invitat la Vodă acasă, mai ales când acesta aude remarca interesantă că există o deosebire între a mânca şi a prânzi. La Vodă se mai află Alexandru Sturdza, „mult învăţatul teolog", şi colonelul Guluţă Leon. Discuţia vizează Regulamentul Organic, încălcat de Daşcoff, care-l scosese pe Câmpineanu de pe lista candidaţilor şi îl pusese pe Bibescu, care nici nu avea patruzeci de ani şi nici nu era nepot sau fiu de boier.

Ca adepte ale ideilor liberale şi ale unei atitudini unioniste, Ghica le remarcă pe Elena Negri, sora lui Costache Negri, pe Catinca şi pe Zoe Sturdza, chiar pe contesa Elena Sturdza, scrisoarea dovedindu-se astfel o fereastră redeschisă către un trecut de mult scufundat în uitare, care are însă poezia lumilor de altădată.

Sentimentele şi reacţiile lui Ion Ghica sunt diverse, în funcţie de împrejurările ivite de-a lungul călătoriei. Se află în situaţii destul de neplăcute când i se ia paşaportul şi i se înapoiază după mult timp, când îndură frigul şi pustia în care sălăşluiesc lupii, sau este plin de mulţumire când îl cunoaşte pe Mihai Vodă Sturdza, introdus fiind la acesta de Mihail Kogălniceanu, cu Vodă împrietenindu-se şi participând la zilele de masă ale acestuia.

Sugestii de răspunsuri la exerciţii din manual

Ex. 2/ p. 99. Fiecare din cele două călătorii se petrece în jurul unei anumite date. Precizaţi perioada pentru fiecare călătorie.

Călătoriile din anul 1881, timpul real al scrisorii, aparţinând unei perioade de intensă dezvoltare economică a României, sunt incomparabil mai comode decât cele din urmă cu 40 de ani: „Azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la Hugues sau la Brofft, arăţi tichetul conductorului care vine şi ţi-l timbrează cu cleştele, fumezi o ţigară, două până la Ploeşti, acolo îţi bei ceaiul în ticnă, te întorci în vagon, apoi te înfăşuri bine în tartan, îţi pui paltonul căpătâi [...], te deştepţi la Roman. Aici cafea cu lapte, cu un **kipfel**, două, şi 17 ceasuri, minut cu minut, după ce ai plecat din Bucureşti, te găseşti transportat pe malul îmbălsămat al Bahluiului...". În alte vremuri, înainte de 1848, călătoria se efectua cu ajutorul diligenţei, pe drumuri desfundate, zile în şir, cu riscuri nenumărate. Într-o zi de călătorie pe un drum mocirlos se fac doar 16 kilometri.

MIHAIL KOGĂLNICEANU

FIZIOLOGIA PROVINCIALULUI ÎN IAȘI

Tema provincialului este des întâlnită în operele literare, provincial fiind cel care, geografic vorbind, nu trăieşte în capitală sau, din punctul de vedere al mentalităților, persoana cu idei învechite, conservatoare, fără orizont. Fiziologia, ca specie literară, orientează literatura către realism, precedând la noi, ca mod de observare a realității, apariția romanului. Dintre figurile societății timpului, provincialul devine subiect de operă literară, după model francez scriind şi Costache Negruzzi „Fiziologia provincialului" în 1840.

Provincialul este un personaj ce evoluează într-un spectacol la care ceilalți asistă cu foarte multă curiozitate: „Deci începem. Scoateți-vă pălăriile şi vă închinați. Provincialul intră în scenă.". El poate veni în capitală de la Galați, de la Adjud, Focşani, Cotnar sau Herța. Ideea vederii oraşului îl exaltă în cel mai înalt grad: el mijeşte ochii, îşi scoate capul de sub acoperământul căruței, apoi este atent la priveliştea „ce aşteaptă să se destindă dinaintea privirii sale". Imaginea oraşului îi pare cu totul străină, tulburătoare, încât inima îi „bate o sută douăzeci ori pe minută". Iaşul, capitala Moldovei, nu este aşa cum şi-l imagina provincialul, somptuos, fastuos, ci plin de neprevăzut în sens negativ: la barieră se află „două rânduri de bordeie acoperite cu paie, nevăruite, locuite de un roi de jidani stremțuroşi"; vameşii, numiți „amfibii", îl sâcâie cu întrebările, de unde vine („ de la Herța sau de la Bacău"), cum se numeşte („Oboroc sau Poloboc"), dacă este bacal sau braşovean, dacă are lucruri cu care face comerț. Dând dovadă de o respingătoare tendință de chivernisire, „amfibia" îi reține până şi cârnații pe care i-a luat de acasă pentru a-i mânca sau pentru a-i dărui unui prieten. Pentru că toată carnea este dată în „otcup", după cum spune cinovnicul.

După multe parlamentări, cârnații ce seamănă cu nişte copite de cal sunt lăsați la intrare, însă o altă încercare îl aşteaptă pe omul care nu ştie cum să se poarte în Iaşi: casele din capitală nu seamănă deloc cu ceea ce i se descrisese omului venit pentru prima dată aici. Dar şi această ultimă temere, că a nimerit într-un oraş ce nu se ridică la înălțimea aşteptărilor, se risipeşte, pentru că intră pe ulița caselor aristocratice şi strigă mulțumit, ca la aflarea Pământului Făgăduinței: „Slavă ție, Dumnezeule, slavă ție, că nu fusei înşelat!". Toate lucrurile sunt însă amăgitoare, pentru că, după cum remarcă scriitorul cu ironie, ieşeanul, omul din capitală, este şi mai provincial, dar invidiat de provincialul nostru pentru „norocita soartă" de a locui în mediul citadin.

Kogălniceanu este creator de personaje tipice, folosind tehnica balzaciană a construcției de caractere. Tipul ilustrat este al provincialului dezindividualizat la trăsăturile lui esențiale: „Ce ne pasă de unde vine, să fie de departe sau de aproape, de la miazănoapte sau de la miazăzi, dintr-un târguşor sau dintr-un oraş, de la Adgiud sau de la Focşeni, de la Galați sau de la Cotnar, de la Herța sau de la Bârlad, el n-a fi, şi nu este decât un provincial.". Denominația de „provincial" diferă de la epocă la epocă: există chiar un „provincial de capitală" („țăranul de Paris" al lui Louis Aragon), un provincial de oraş sau dintr-o zonă câmpenească. Mircea Eliade acuza întreaga societate occidentală modernă de provincialism, pentru că ea nu mai recreează mitul originar, nu îi facilitează resurecția, ci se complace într-o „religie degradată", bazată pe simbolul puternic al „omului-obiect de consum".

Provincialul apare, proiectat într-o realitate virtuală, ca o imagine holografică; asemănarea lui cu „un pui de lăstun" care îşi scoate capul din trăsură este sugestivă pentru lentoarea de care dă dovadă, ca şi pentru naivitatea sa. Întâlnirea cu oraşul îi provoacă sentimente puternice: inima începe să bată în piept până la „o sută douăzeci de ori pe minută", nu înțelege de ce i se rechiziționează carnea, iar imaginea de periferie a Iaşului, având case de şindrilă, este surprinzătoare, ba chiar uimitoare pentru cel care auzise atâtea legende despre capitală.

Personaj tipic, prefigurând maniera realistă ce se instala în literatura română, provincialul este surprins în laturile esenţiale ale portretului fizic şi moral, aspectul exterior şi modalităţile de comportament fiind definitorii, deplin corelate prin semnificaţii. Personajul este modest îmbrăcat, grijuliu şi temător de necunoscut, astfel încât poartă cu el mâncare, carne sau cârnaţi, totuşi impulsiv, gata oricând să se ia la harţă cu funcţionarul care îi strică socotelile. Are o anume naivitate înnăscută, dar şi o reacţie de apărare specifică omului de la ţară, trecut prin multe primejdii. Este uimit şi totodată contrariat de apariţia oraşului, derutant prin cartierele lui mărginaşe, dar este mulţumit, închinând osanale Domnului, când vede cartierul aristocratic al Ieşilor: „Slavă ţie, Dumnezeule, slavă ţie, că nu fusei înşelat!”, semn că nu a fost amăgit până la urmă în aşteptările sale.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

FIZIOLOGIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari”, din fr. *physiologie* (cf. gr. *physis*, „natură”, *logos*, „vorbire”). Specie literară care constă în observarea obiectivă a unui personaj tipic, a unei situaţii semnificative. „Prologul” din „Ciocoii vechi şi noi” este „o fiziologie”, în sensul pe care l-au dat M. Kogălniceanu şi C. Negruzzi acestui termen, adică o „fişă morală”, un portret psihologic.

Literatura europeană a primei jumătăţi de secol al XIX-lea cultivă şi fiziologiile, exemple fiind „Physiologie du mariage”, de Honoré de Balzac, „La physiologie du provincial à Paris”, de Pierre Durand, „La Physiologie du poète”, de Edmond Textier. O tendinţă a vremii este şi scrierea unui *„romanţ d-obiceiuri”*, reliefând transformările din epocă sau fotografiind moravuri şi societăţi, de pildă cea franceză, în „Comedia umană” a lui Balzac. Din punctul de vedere al atitudinii auctoriale din paginile romanului, Nicolae Filimon face distincţie între boierul de viţă veche, cum este Banul C., şi postelnicul Andronache Tuzluc, un arivist, în esenţă un fanariot profitor. La Nicolae Filimon este prezent un „poporanism *avant la lettre*”, personajele negative fiind trimise acolo unde se cuvine: Dinu Păturică ajunge la ocnă, Andronache Tuzluc înnebuneşte, iar Chera Duduca este înecată în Dunăre.

Pe lângă alte fiziologii din literatura română, de pildă „Fiziologia provincialului” (1840), de Costache Negruzzi, şi „Fiziologia provincialului în Iaşi”, de Mihail Kogălniceanu, textul lui Nicolae Filimon prezintă portretul cel mai întunecat, în culorile cele mai sumbre şi în liniile cele mai dure. Ciocoiul nu este un personaj tipic numai al societăţii româneşti, ci poate fi întâlnit în orice ţară, având aceleaşi trăsături, de „om venal, ipocrit, laş, orgolios, lacom, brutal până la barbarie şi dotat de o ambiţiune nemărginită”. Ciocoiul este un om însetat de parvenire, de spoliere a averii celuilalt şi în continuare scriitorul înfăţişează ipostazele succesive ale îmbogăţirii lacome, fără margini. Ciocoii sunt „vulpi cu două picioare, care întrec în ipocrizie şi vicleşug” personajele din fabule, încât la douăzeci de ani „ştiu foarte bine cum se fură cloşca dupe ouă fără să cârâie”. Cei mai mulţi se ridică dintre slugile din casele boiereşti; lor le cad victime chiar stăpânii prea creduli, pe care îi studiază cu atenţie şi cărora le speculează toate slăbiciunile, până îi aduc în sapă de lemn. Omul îmbogăţit prin furtişag nu se satură niciodată de avere şi de aceea caută noi mijloace de dobândire facilă a acesteia: o căsătorie de convenţie, cu o soţie de familie bună, având zestre mare, folosită ca trambulină spre noi trepte sociale, eventual urcarea pe scara politică a oamenilor de stat. Pentru aceasta, ciocoiul are toate calităţile demagogiei înnăscute, putând trece oricând de la o doctrină politică la alta, fiind lipsit de simţul dreptăţii al omului onest, dispreţuind dragostea de patrie, libertatea, egalitatea, devotamentul, dar vorbind ipocrit în numele lor. La români, ciocoiul, parvenitul este cu atât mai feroce, cu cât „lumina adevăratei civilizaţiuni n-a răsipit încă norii cei groşi ai ignoranţei şi ai depravaţiunei” de tip fanariot. „Prologul” lui Nicolae Filimon este astfel un rezumat, un program al întregului roman.

MIJLOACE DE ÎMBOGĂŢIRE A VOCABULARULUI

Mijloacele de îmbogăţire a vocabularului sunt:

a) **mijloace interne**, care folosesc resursele proprii ale limbii:
- derivarea cu sufixe şi prefixe;
- compunerea;
- conversiunea (schimbarea valorii gramaticale);

b) **mijloace externe**:
- împrumuturile din alte limbi;

c) mai există un procedeu de îmbogăţire a vocabularului, considerat (v. Th. Hristea, p. 40) **mixt** sau **combinat** (extern şi intern în acelaşi timp), şi care se numeşte **calc lingvistic**.

DERIVAREA

Derivarea este principalul mijloc intern de îmbogăţire a vocabularului, constând în formarea de cuvinte prin adăugarea de sufixe şi prefixe (numite şi afixe) la radicalul cuvântului de bază:

pădure + -ice > pădurice, stră- + bun > străbun, bun + -ic > bunic, stră + bunic > străbunic, îm- + pădure + -i > împăduri.

Cuvântul de bază este termenul primar de la care se formează cuvinte derivate (*pădure, bun*).

Rădăcina este partea fixă, stabilă a cuvintelor dintr-o familie lexicală (pădure, bun). Uneori cuvântul de bază este identic cu rădăcina.

Sufixul este sunetul sau grupul de sunete care se ataşează după rădăcină.

Prefixul este sunetul sau grupul de sunete care se ataşează înaintea rădăcinii.

Totalitatea cuvintelor formate prin derivare, compunere sau prin schimbarea valorii gramaticale de la acelaşi cuvânt de bază formează o **familie lexicală**.

În limba română există circa 600 de sufixe, cele mai multe din fondul mai vechi al limbii. Sunt şi **sufixe neologice**: **-ism**: *romantism, capitalism;* **-ist**: *farmacist, poliţist;* **-ian**: *eminescian, bacovian, arghezian;* **-iza**: *a poetiza, a sintetiza, a plasticiza;* **-itate**: *ilaritate, sticlozitate.*

Cele mai productive **SUFIXE** sunt:

• ***diminutivale*** (derivatele cu acestea implică ideea de „micşorare" cantitativă sau calitativă, cu nuanţe afective sau depreciative): **-aş** – *băieţaş, copilaş, butoiaş;* **-el** – *băieţel, copăcel, nepoţel;* **-icel (-icea)** – *măricel, măricea, tăricel, bunicel, şoricel;* **-ic (-ică)** – *pupic, tătic, fetică, bombonică;* **-iţă** – *fetiţă, codiţă;* **-icică** – *măricică, floricică, bunicică;* **-uş** – *piciorуş, niţeluş;* **-uţ (-uţă)** – *pătuţ, bănuţ, călduţ, broscuţă;* **-eţ** – *podeţ;* **-uleţ** – *coşuleţ, omuleţ, pomuleţ, filmuleţ;* **-uc** – *năsuc, pătuc;* **-ior** – *bătrâior;* **-cior** – *oscior, glăscior;* **-ioară** – *aripioară* etc.;

• ***augmentative*** (implică ideea de „mărire", de „amplificare", cele mai multe cu nuanţe depreciative): **-an** – *grăsan, băietan, iepuran;* **-andru** – *puiandru, băieţandru;* **-oi (-oaie)** – *băieţoi, fătoi, căsoaie;*

- ***moţionale*** (ajută la formarea genului natural al unor substantive, femininul de la masculin şi masculinul de la feminin): **-că** – *munteancă, ţărancă, ardeleancă;* **-easă** – *mireasă, croitoreasă;* **-esă** – *prinţesă, negresă;* **-an** – *gâscan, curcan;* **-oi** – *răţoi, bibiloi;*
- ***sufixe pentru agent:*** **-ar** – *zidar, fierar, pădurar;* **-aş** – *ostaş, căruţaş;* **-ist** – *tractorist, betonist, chimist;* **-giu** – *geamgiu, iaurgiu, camionagiu;* **-tor** – *apărător, luptător, vânzător;* **-easă** – *grădinăreasă, lenjereasă;*
- ***sufixe pentru denumirea însuşirii*** (adjectivale): **-esc** – *tineresc, vitejesc, bărbătesc;* **-iu** – *argintiu, auriu, arămiu;* **-os** – *păgubos, bărbos, bănos;* **-cios** – *negricios, priincios;* **-tor** – *bănuitor, mulţumitor, chinuitor;* **-aş** – *trufaş, mărginaş;* **-al** – *săptămânal, vamal;*
- ***sufixe pentru nume de instrument*** (creează cuvinte care se referă la unealta, locul unde se desfăşoară o acţiune): **-ar** – *umbrar, grânar;* **-tor (-toare)** – *storcător, bătător, afumătoare;*
- ***sufixe pentru denumiri abstracte:*** **-ătate** – *bunătate, străinătate;* **-eală** – *greşeală, croială, iuţeală;* **-ărie** – *copilărie, dulcegărie;* **-inţă** – *dorinţă, căinţă, voinţă;* **-ime** – *micime, cruzime, înălţime;* **-ism** – *paşoptism;* **-ură** – *strânsură, viitură, arsură;*
- ***sufixe colective:*** **-et** – *brădet, făget, puiet;* **-iş** – *pietriş, mestecăniş, frunziş;* **-ime** – *studenţime, ţărănime, dăscălime;* **-işte** – *porumbişte, cânepişte, rarişte;* **-ărie** – *bostănărie, rufărie;* **-ăraie** – *apăraie, fumăraie;*
- ***sufixe pentru nume de locuitori:*** **-ean** – *argeşean, clujean, gorjean, ucrainean;* **-ez** – *albanez, londonez, newyorkez;* **-iot** – *mangaliot, sofiot,* **-ian** – *canadian, indian;*
- ***sufixe adverbiale:*** **-eşte** – *vitejeşte, vultureşte, bărbăteşte;* **-iş (-âş)** – *târâş, grăpiş, cruciş;* **-mente** – *realmente.*

PREFIXELE sunt mai puţine:

- ***privative,*** cu sensul „fără", „lipsit de": **des- (dez-, de-)** – *dezlipi, despodobi, deznoda, desăra, deşuruba;*
- ***negative:*** **ne-** – *neatent, neconcludent, nelămurit, neadevăr, nenumit, negreşit;* **in- (im-)** – *inactual, imposibil, inadaptabil, impenetrabil;* **a- (an-)** – *amoral, anorganic;*
- ***iterative*** (de repetiţie): **răs- (răz-)** – *a răsfira, a răzgândi, a răspopi, răstălmăci;* **re-** – *a reveni, a realege, a reîncepe, reînfiinţat;*
- ***cu sens superlativ:*** **arhi-** – *arhiplin, arhicunoscut;* **extra-** – *extraplat, extrafin;* **hiper-** – *hipersensibil, hipertensiv, hiperacid;* **supra-** – *supraaglomerat, supraîncălzit, supraom;* **super-** – *superputere;* **ultra-** – *ultrascurt, ultramodern.*

Derivarea parasintetică se realizează simultan cu un sufix şi cu prefix, de la substantive: *a îmboboci, a înlemni, a înnora, împietri,* sau de la adjective: *a înălbi, a îngălbeni, a înroşi, a înverzi.*

Derivarea este uneori **dublă** şi **triplă**: *neînscris, nereînscris.*

Există şi o **derivare regresivă**, prin înlăturarea de afixe: *a şofa < şofer, auz < a auzi, biolog < biologie, stomatolog < stomatologie.*

Cuvintele derivate cu sufixe şi prefixe pun probleme de ortoepie şi de ortografie:

- **des- > dez-** înainte de un radical care începe cu vocală sau cu consoanele *b, d, g, l, m, n, r, v*: *a dezarticula, a dezbate, a dezdăuna, a dezechipa, a dezgoli, a delega, a dezmoşteni, deznădejde, a dezrădăcina, a dezvălui;*
- **des- > de-** înainte de consoanele *j, s, ş*: *a dejuca, a desăra, a deşuruba;*
- **răs- > răz-** înainte de consoanele *b, g, j, n*: *a răzbate, a se răzgândi, a răzjudeca, răznepot;*
- **răs- > ră-** înainte de consoana *s*: *răsuna, a răsuci;*
- **în- > îm-** înainte de consoanele *b, p*: *a îmboboci, a împodobi;*

- se scriu cu **nn** cuvintele derivate cu prefixul *în-* de la un radical care începe cu *n*: *înnora, înnegura, înnoroi, înnobila;*
- este corect *clujean, argeșean* (nu *clujan, argeșan*), întrucât după consoanele **ș** și **j** urmează în sufix *ea*, nu *a* (spre deosebire de *șa, jar*, nu *șea, jear*, întrucât după **ș** și **j** urmează în radical *a*, nu *ea*).

COMPUNEREA

Compunerea este procedeul de formare a unor cuvinte prin combinarea a doi sau mai mulți termeni:

a) **prin juxtapunere** (alăturare):
- cu blanc (pauză albă): *Valea Mare, apă oxigenată, Statele Unite ale Americii, de la;*
- cu cratimă: *rea-voință, câine-lup, inginer-șef;*

b) **prin contopire**: *untdelemn, Câmpulung, bunăvoință, douăzeci, altcineva, altfel, niciodată;*

c) **prin abreviere**:
- din inițiale: *CFR (Căile Ferate Române), CEC (Casa de Economii și Consemnațiuni), BNR (Banca Națională a României), BCR (Banca Comercială Română);*
- din inițiale și fragmente de cuvinte: *TAROM (Transporturile Aeriene Române);*
- din fragmente de cuvinte: *ROMSILVA, ROMARTA, aprozar.*

Procedeul compunerii se află în plină expansiune în perioada actuală, prin numeroasele cuvinte noi, inventate mai ales în domeniul comercial (nume de firme, de produse etc.).

O categorie aparte o constituie **sufixoidele** și **prefixoidele, elementele de compunere savantă.**

Elementele de compunere savantă sunt cuvinte din limbile greacă și latină care contribuie la alcătuirea terminologiei științifice moderne și a unor cuvinte intrate în folosința generală. Prin poziția lor în structura cuvintelor nou formate, acestea seamănă cu prefixele și cu sufixele, păstrând însă sensul propriu din limbile de bază.

Prefixoide:

acva- (lat.), „apă, acvatic": *acvamarin, acvaforte;*
aero- (gr.), „aer, atmosferă": *aerodrom, aerodinamic, aerogară;*
agro- (gr.), „ogor, câmpie, agrar": *agronom, agrozootehnie;*
antropo- (gr.), „om, omenesc": *antropologie, antropomorf;*
auto^1- (gr.), „singur, însuși": *autobiografie, autonom, autoadministrare;*
auto^2- (lat.), „care se referă la automobile": *autocar, autobuz, autotren;*
biblio- (gr.), „carte": *bibliofil, bibliotecă, bibliografie;*
bio- (gr.), „viață": *biologie, biografie, biosferă, bioterapie;*
calo- (gr.), „frumos": *caligrafie, calofilie;*
cardio- (gr.), „inimă": *cardiopatie, cardiologie;*
cosmo- (gr.), „lume, univers": *cosmologie, cosmogeneză, cosmodrom;*
crono- (gr.), „timp": *cronologie, cronofag, cronometrie;*
demo- (gr.), „popor": *democrație, demografie;*
eco- (gr.), „casă, locuință": *ecologie, ecosistem, ecotop;*
fito- (gr.), „plantă": *fitotehnie, fitofag;*
foto- (gr.), „lumină": *fotofobie, fotogenie, fotografie;*
geo- (gr.), „pământ": *geografie, geologie, geometrie, geotermie;*
helio- (gr.), „soare": *heliomarin, heliocentric, helioterapie;*

hemo- (gr.), „sânge": *hemoglobină, hemofilie, hemoragie;*
hidro- (gr.), „apă": *hidrocentrală, hidrodinamic, hidrosferă;*
hipo- (gr.), „cal": *hipodrom, hipotracțiune;*
macro- (gr.), „mare, enorm": *macrocosm, macrocefal;*
micro- (gr.), „mic": *microbiologie, microclimă, microcosm;*
mono- (gr-), „unic, singur": *monocultură, monosemantic;*
multi- (lat.), „mulți": *multiform, multicelular, multinațional;*
orto- (gr.), „drept, corect": *ortografie, ortoepie, ortopedie;*
poli- (gr.), „numeros": *policromie, polifonie, policlinică;*
pseudo- (gr.), „fals": *pseudonim, pseudoştiință;*
psiho- (gr.), „suflet": *psihiatru, psihologie, psihoterapie;*
tele- (gr.), „departe": *telecomandă, telepatie, teleconferință;*
termo- (gr.), „căldură": *termodinamică, termometru, termocentrală;*
xeno- (gr.), „străin": *xenofil, xenofob;*
zoo- (gr.), „animal": *zoologie, zoomorf, zootehnie.*

Sufixoide:
-algie (gr.), „durere": *mialgie, nevralgie;*
-crație (gr.), „putere": *autocrație, democrație, birocrație;*
-fob (gr.), „ură, care urăşte": *hidrofob, fotofob, xenofob;*
-fil (gr.), „iubitor de": *bibliofil, românofil;*
-fon (gr.), „sunet": *afon, telefon, microfon, francofon;*
-fer (lat.), „care poartă, conține": *aurifer, carbonifer, petrolifer;*
-gramă (gr.), „scriere": *ortogramă, caligramă, cardiogramă;*
-logie (gr.), „ştiință": *biologie, cardiologie, dermatologie;*
-morf (gr.), „formă": *antropomorf, polimorf;*
-onim (gr.), „nume": *antonim, sinonim, omonim, toponim, hidronim.*

De multe ori, elementele de compunere savantă pot fi folosite în ambele poziții, de prefixoide şi de sufixoide: *morfologie, antropomorf, grafoman, ecografie.* Unele neologisme sunt compuse numai din termeni savanți: *electrocardiogramă, biobibliografie, caligrafie.*

SCHIMBAREA VALORII GRAMATICALE

Schimbarea valorii gramaticale sau **conversiunea** este un procedeu contextual de îmbogățire a vocabularului. În contexte specifice, cuvintele dobândesc alte valori morfologice decât cele de bază:

1. **Substantivizarea.** Devin substantive:

a) ***adjectivele,*** prin articulare:
Un tânăr/Tânărul/Cel tânăr are toată viața în față.

b) unele ***pronume*** (de regulă prin articulare):

- pronumele personal **eu**: *Eul* liric se exprimă cu multă discreție.
- pronumele reflexiv **sine**: În *sinea* mea gândeam altfel. Filozofii vorbesc despre lupta *sinelui* cu sine.
- pronumele negativ: El este *un nimeni*. Te ocupi *de nimicuri*. „Este *un nimic*, stimabile." (I. L. Caragiale).
- pronumele nehotărât **tot**: *Totul* se plăteşte.
- pronumele relativ **ce**: E aici *un ce* care mă deranjează.

c) unele ***numerale:***

- cardinal: Am luat *un zece* la limba română. *Doiul* acela nu mi-a picat bine. Cheltuieşte cu *sutele* şi cu *miile.*
- multiplicativ: *Întreitul* sumei nu-l mai mulţumea.
- fracţionar: *Jumătatea* zilei era extrem de călduroasă.

d) ***verbele la moduri nepersonale:***

- infinitivul lung (prin articulare sau însoţit de prepoziţii): *Sosirea* ta m-a surprins. Astăzi avem ore de *citire* şi de *compunere.*
- participiu: *Rănitul/Un rănit/Cel rănit* suferă mult.
- supin: *de scris > scrisul, de cules > culesul:* Am început *culesul.*
- gerunziu: Caseta am pus-o în *intrândul* zidului.

e) unele ***adverbe*** (articulate sau însoţite de prepoziţii): *Binele* se răsplăteşte *cu bine.* Ajută-ţi *aproapele.*

f) unele ***interjecţii:*** El are *un of* la inimă. Am trecut şi *hopul* acesta.

⚠ **Observaţie.** Teoretic, în metalimbaj, orice parte de vorbire poate deveni substantiv: *De* este o prepoziţie simplă.

2. Adjectivizarea. Devin adjective:

a) ***unele substantive:*** „Zoe, Zoe, fii *bărbată!* „ (I. L. Caragiale, „O scrisoare pierdută"). „Are oi mai multe,/ Mândre şi cornute,/ Şi cai învăţaţi/ Şi câni *mai bărbaţi.*" („Mioriţa")

b) ***unele pronume,*** când se acordă în gen, număr şi caz cu substantivul determinat:

- posesiv: Părerea *noastră* nu a fost luată în seamă.
- de întărire: „Mircea *însuşi* mână-n luptă vijelia-ngrozitoare:"
  (Mihai Eminescu, „Scrisoarea III")
- demonstrativ: Cartea *aceasta* este interesantă.
- nehotărât: *Fiecare* cetăţean are interesele sale.
- interogativ: *Care* carte îţi place?
- relativ: Nu mi-ai spus *care* carte îţi place.
- negativ: Lui nu i-a plăcut *nicio* carte.

c) ***verbe la moduri nepersonale:***

- participiu: El este un băiat *tăcut* şi *liniştit.*
- gerunziu (acordat cu substantivul determinat): Priveam zarea *fumegândă.* „Pe-un linţoliu alb ca neaua zace lebăda *murindă.*" (Mihai Eminescu, „Epigonii")

d) ***unele adverbe:*** haine *gata,* triunghiuri *asemenea,* femeie *bine, aşa* oameni.

3. Adverbializarea. Devin adverbe:

a) ***unele substantive:***

- care exprimă diviziunea timpului (anotimpurile, zilele săptămânii, momentele zilei), prin articulare cu articol hotărât: *Toamna* încep ploile. *Joia* avem ore puţine. „*Ziua* ninge, *noaptea* ninge, *dimineaţa* ninge iară." (Vasile Alecsandri, „Iarna");

⚠ **Observaţie**. Condiţii: substantivul respectiv să fie articulat cu articol hotărât; să aibă funcţia sintactică de complement circumstanţial de timp; să nu aibă determinări adjectivale.

Noul tratat GALR (I, p. 604) consideră că substantivul care devine adverb îşi păstrează opoziţia de număr, putând fi şi la numărul plural: Nu doarme *nopţile. Duminicile* lucrează suplimentar.

- care au valoare expresivă pe lângă un verb sau un adjectiv: fuge *glonț*, doarme *buştean*, doarme *colac*, beat *turtă*, beat *criță*, gol *puşcă*, galben *lămâie*, slab *scândură*.

b) ***adjectivul***, când determină verbe predicative: Dănuț scrie *frumos*. El strigă *tare*.

⚠ **Observație**. Condiție – adjectivul să nu se acorde cu partea de vorbire prin care se exprimă subiectul: „De la gârlă-n pâlcuri dese,/ *Zgomotoşi* copiii vin." (George Coşbuc, „Iarna pe uliță") (*Zgomotoşi* este element predicativ suplimentar.)

c) ***verbul la participiu***: Spune *deschis*! Vorbeşte *lămurit*!

d) ***prepoziția „pentru"***: La referendum am votat *pentru*.

4. Devin **prepoziții**:

a) ***unele substantive***: Andrei a reuşit în viață *grație* părinților săi.

b) ***unele verbe la participiu***: *Datorită* muncii a avut multe împliniri.

c) ***unele adverbe/locuțiuni adverbiale*** (prin articulare): *deasupra, dedesubtul, înaintea, înapoia, împrejurul, în fața, în urma, în jurul, în mijlocul, de jur împrejurul, de-a lungul, de-a latul, de-a curmezişul, la dreapta, la stânga*:

El mergea *înainte*. (adverb)
El mergea *înaintea* tuturor. (prepoziție)
Copilul a rămas *în urmă*. (locuțiune adverbială)
Copilul a rămas *în urma* celorlalți. (locuțiune prepozițională)

⚠ **Observație**. Aceste prepoziții şi locuțiuni prepoziționale au regim cazual de genitiv (însoțesc părți de vorbire în cazul genitiv).

Se pot construi însă şi cu părți de vorbire în cazurile:

- dativ, cu forme neaccentuate ale pronumelor personal şi reflexiv (cu valoare de dativ posesiv): „*Deasupră*-mi teiul sfânt/ Să-şi scuture creanga." (Mihai Eminescu, „Mai am un singur dor"). El privi *în juru*-şi.
- acuzativ, cu adjective posesive (pronumele posesiv se adjectivează pe lângă articolul hotărât de la sfârşitul prepoziției sau pe lângă substantivul din locuțiune): Ei mergeau *înaintea* noastră. Maşina s-a oprit *în fața* mea. (Mod de analiză: „în fața mea" = complement circumstanțial de loc format din locuțiunea prepozițională „în fața" şi adjectivul pronominal posesiv „mea", cu funcție sintactică de atribut adjectival.)

5. Formele neaccentuate de persoana I şi a II-a ale pronumelui personal sunt folosite ca **pronume reflexive** când însoțesc verbul şi se acordă în persoană şi număr cu acesta:

dativ: *îmi* închipui, *îți* închipui, *ne* închipuim, *vă* închipuiți;
acuzativ: *mă* gândesc, *te* gândeşti, *ne* gândim, *vă* gândiți.

⚠ **Observație**. Pronumele reflexiv are forme proprii numai pentru persoana a III-a, la persoanele I şi a II-a împrumutându-şi formele de la pronumele personal.*

---

* GALR, I, p. 229, consideră că, de fapt, aici este o situație de omonimie: „La persoanele I şi a II-a pronumele reflexive au forme omonime cu pronumele personale, dezambiguizate contextual".

ALECU RUSSO

STUDIE MOLDOVANĂ

ALECU RUSSO (1819-1859). Scriitor paşoptist. Este originar de pe valea Bâcului, din apropierea Chişinăului, aşa cum demonstrează şi „Amintirile" sale. Studiază în Elveţia de la o vârstă fragedă, de zece ani, fiind dus la pensionul lui François Nashville, în cantonul Vernier, lângă Geneva. Pronunţia de Russo, în loc de Rusu, a ales-o din admiraţie faţă de marele filozof Jean-Jacques Rousseau, iar dragostea pentru plimbările prin munţi a deprins-o în peisajul montan al Elveţiei. A studiat şi la o şcoală comercială din Viena. Îşi petrece o parte din timp la moşia Negrişoara, în judeţul Neamţ. Scrie vodeviluri, pierdute azi, „Băcălia ambiţioasă" şi „Jignicerul Vadră sau Provincialul la Teatrul Naţional", unele evocări romantice, în „La pierre du tileul, légende montagnarde d'un voyage dans la haute Moldavie en 1839", „Le rocher du corbeau, légende." Culege balada „Mioriţa" şi i-o trimite lui Vasile Alecsandri spre a o publica, participă la revoluţia din 1848 şi cu mare greutate ajunge la Paris, la consfătuirea revoluţionarilor români. Despre el se crede că a scris „Cântarea României", deşi această operă literară i se atribuie lui Nicolae Bălcescu. Participă la mişcarea literară a lui Mihail Kogălniceanu, Alecsandri şi Negruzzi constituită în jurul revistei „Dacia literară". Unele memoriale de călătorie, „Piatra teiului" şi „Stânca corbului", descriu priveliştile panoramice ale naturii, văzute în acelaşi stil hiperbolic de mai târziu al lui Calistrat Hogaş. Scrierile „Soveja" şi „Iaşii şi locuitorii lui la 1840" seamănă cu încercările scriitorilor realişti de a codifica târgul în tipare clasice, populate de o serie de personaje tipice.

Capitolul al III-lea din „Studie moldovană" analizează impactul decisiv pe care, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, l-a avut vestimentaţia în schimbarea mentalităţilor vechi din Moldova: „Arma întâi şi cè mai grozavă care a bătut cetatea trecutului a fost schimbarea portului vechi.". În această afirmaţie, Alecu Russo porneşte de la o parafrază la un dicton al lui Buffon, „straiul făcea omul", în convingerea că „feliul hainei modelează trupul şi mintea, şi întipăreşte din părinţi în fii tradiţiile şi obiceiurile". În 1851, anul apariţiei studiului în gazeta ieşeană „Zimbrul", Alecu Russo putea afirma cu convingere un adevăr paradoxal: „ţivilizaţia de astăzi este fapta logică a părăsirii hainilor vechi; ideea nouă a năvălit în ţară odată cu pantalonii, şi mai straşnici decât năvălirile tătăreşti, în cât ai scăpăra, au pârjolit şacşiri, şlicuri, mestii, giubele şi toată garderoba strămoşească.".

Schimbarea nu a fost însă lipsită de piedici şi nici de haz: „Ivirea pantalonului în Prinţipate, ca tot lucrul menit de a preface societăţile, fu întâi ruşinoasă, râsă, hulită şi batgiocorită". Primul român apărut pe uliţele Iaşilor sau ale Bucureştiului cu frac şi pălărie a fost supus batjocurii de către toate păturile sociale: „vătafii de pin ogrăzi râdea, rândaşii şi ţiganii s-ar fi ruşinat să-şi ieie căciula înaintea unui frac, iar boierii, netezindu-şi bărbile mari şi tufoase după rang şi cin, striga: «Măi neamţule! ...» cu un haz nespus.". Un boier mare, îmbrăcat mai mult din frondă sau din curiozitate în „hainele egalităţei", nu este recunoscut de propriul vizitiu, care îl invita degrabă să-i repare trăsura.

Mai mult, schimbarea costumului are amploarea unei erupţii de forţe stihiale, „precum primăvara rupe gheaţa, umflă pâraile şi porneşte puhoaiele", fiind chiar „sămnul pornirei duhului de deşteptare" naţională: „Ideea şi progresul au ieşit din coada fracului şi din buzunarul jeletcii; repegiunea revoluţiei fu măreaţă, furioasă, dărmând în dreapta şi-n stânga bunul şi răul, clătinând toate obiceiurile şi toate credinţile oamenilor vechi.". Lumea modernă presupunea o mişcare mai rapidă, iar „şalvarii încurca slobozenia mişcărei, calpacile şi şlicile îngreuia capul, de aceea rămăsărăm în urma civilizaţiei.". Mai mult, schimbarea modei reabilitează demnitatea naţională. Straiul oriental, „moale, larg", permitea cu uşurinţă încovoierea spinării, plecarea capului; straiul nou, „prins în curăle, supiele, gâtul dezgrumat de legături, împiedică îndoiturile de şăle şi de cap; de voie, de nevoie, oamenii sunt siliţi a nu se pleca pe cât poate ar vra...".

Cu toate acestea, în capitolul următor, Alecu Russo elogiază şi valorile trecutului, ospitalitatea românească şi frumuseţea naturii şi a vieţii de la ţară: „Aceste sunt suvenirurile care le jălesc, parte s-au dus, parte se duc... cu cât vremea trece mai iute şi le acopere de uitare, cu atâta par mai frumoase. Nu mai înţălegem viaţa de la ţară; părinţii noştri singuri o cunoştea.". De aceea, Alecu Russo deschide, prin evocarea unor vremuri de demult, un **spaţiu al nostalgiei**, situat într-o lumină blândă, a unei **fericiri paradiziace**. În acele vremuri, *in illo tempore*, rotirea anotimpurilor era un prilej de sărbătoare: porţile vechilor case „scârţâie, orzul şi ovăzul nu agiungè la musafiri, pivniţa era plină până în gât de vin vechi, de Odobeşti şi de Cotnari, iar pelinul voios se scotea cu mare ţerimonie la zi-ntâi mai". Boierii mergeau de la o casă la alta, în chiotele surugiilor, iar „ţiganii trăgea la manèle de se omora, cucoanile sulimenite ofta, iar boierii aşazaţi pe covoare bea vutcă în papucii amorezelor; îşi zvârlea în sus fesurile şi se săruta cu lăutarii".

Singura teamă, atunci când nu erau musafiri, era frica de tâlhari, dar aceasta se estompa într-o solemnitate a pregătirilor pentru viitorul eveniment similar. Descinderea la ţară se pregătea cu cinci luni înainte, pentru că temporalitatea lumii vechi era lentă, iar preocupările în aceste intervale erau puţine. Vremurile de altădată erau mult mai frumoase, idilizate de trecerea timpului. Prin contrast, după cum spune scriitorul, mersul la ţară în vremea lui nu mai înseamnă decât „o preumblare la Copou", fără fastul de odinioară. Chiar şi „cel mai ahotnic" dintre păstrătorii acestei tradiţii a părăsit vieţuirea în mijlocul naturii: „şade două sau trei luni între gazete, reviste şi publicaţiile nouă a Parisului şi a Iaşului", cu poarta „încuietă", într-o plictiseală enormă, când „boierul cască pe un divan, cucoana pe celălalt, când şi când câte o rară vizită întrieşte mai mult decât împrăştie urâtul.". Ca într-o **temă romantică a sorţii schimbătoare** („S-a stins viaţa falnicei Veneţii.../ Nu vezi lumini, n-auzi cântări de baluri...", Mihai Eminescu), şi aici se instalează treptat neantul: „boierii nu mai au pin sat nici cumătri, nici hini, nici hinişoare", iar hora sătească nu se mai „învârteşte" aşa cum trebuie. Nici moşiile nu mai sunt aşa de întinse, existând numai „iarba din ogradă" şi salcâmii din spatele grădinii.

Prin contrast cu decadenţa vădită a vieţii de la ţară, scriitorul construieşte, cu minuţie, imaginea augustă a unor vremuri trecute înscrise într-o aureolă mitică. Atunci se păstrau tradiţiile casnice, prietenia se realiza chiar între necunoscuţi, oamenii erau veseli, în timp ce în contemporaneitate oamenii s-au schimbat, prieteniile nu se mai leagă aşa de uşor, pentru că fiecare persoană este suspectă: „noi nu ştim dacă supt oricare frac este un om; de aceea prietenia în acè vreme era multă şi şaga lungă, astăzi prieteşugul îi rar, dar şaga îi mai bună.". Contrastele creează serii de **antiteze edificatoare**: vechiul moldovean era „vioi, vesăl, cu inima deschisă", cel de azi e îmbrăcat în frac, dar cu inima strânsă, veselia fiindu-i „păcătoasă", iar râsul „giumătate de râs"; „fudulia părintească era măreaţă, pompoasă şi boierească, a noastră îi oţărâtă".

Cei care se îngrijeau de casă erau îmbrăcaţi bine: „chelarul, chelăriţa, lăptăriţa, surugiii, oamenii ogradaşi, albi ca omătul şi raşi; ograda se mătura, ţigăncile de pin casă n-avea încă vreme să rupă rochiile roşie şi tulpanele galbine de la Paşti.". Casa toată era plină de viaţă: toţi se pregăteau pentru o sărbătoare câmpenească, iar trăsurile se umpleau de boieri, „cucoana, cuconul şi arnăutul cu ciubucul”; în altă parte se aflau giupânesele cu borcanele cu dulceaţă, „sofragiul cu talgerile, cuţitile, tacâmurile şi ţăganaşul clasic”, în alta se afla „stolnicul cu vinul, cafeaua şi pânea, în alta bucătariul, în alta proviziile, şi în sfârşit slugile, fimeile şi cuconaşii.”. Sărbătoarea câmpenească sau muntenească avea loc în mijlocul codrului, „unde iarba [e] frumoasă ca mătasa şi în vârv se găităneşte nu departe de un izvor răce, în care stecleşc fedeleşile cu vin.”. Într-un colţ se făcea un foc mare, la care se preparau mieii. Senzaţia de **sărbătoare** era **totală**: „Boierii se puneau la benchetuit şi-i trăgè o veselie mai omerică decât cele din **Iliada**, boierii cei tineri cu arnăuţii da din puşte, cucoanele cântau un viers frumos cu ahturi nesfârşite şi cu ochii înecaţi în amor, slugile huiau şi se băteau în capite, surugiii se îmbătau; porneala era un zgomot şi o amestecare nespusă.”.

Limbajul folosit de scriitor este, după caz, neologic pentru a releva schimbările sociale, şi arhaic, adaptat evocării unei epoci trecute; câteodată nu se realizează acordul corect între predicat şi subiect, altă dată patina temporală este dată de folosirea unor cuvinte regionale sau ieşite din uz: „a se găităni”, „ţăganaş”, „oamenii ogradaşi”, „pin”, „pânea”, „hin”, „hinişoară”, „fimei” etc. Impresia dată de lectura textului este de Atlantidă scufundată într-un atemporalism benefic, de Arcadie în care petrecerile şi viaţa uşoară, plină de hedonism, sunt singurele lucruri asupra cărora omul trebuie să-şi îndrepte atenţia.

Manualul SIGMA

EUGEN LOVINESCU

ISTORIA CIVILIZAŢIEI ROMÂNE MODERNE

EUGEN LOVINESCU (1881-1943). Critic literar şi prozator. S-a născut la Fălticeni, fiu al profesorului de istorie Vasile T. Lovinescu, director al gimnaziului din localitate. Aici îşi face studiile gimnaziale, fiind coleg cu Sadoveanu. Frecventează apoi cursurile „Liceului Internat” din Iaşi, iar între 1899-1903 cursurile Facultăţii de limbi clasice de la Universitatea din Bucureşti, avându-l ca profesor pe Titu Maiorescu. Predă cel mai adesea la catedre din învăţământul secundar. În 1909 îşi ia doctoratul la Sorbona cu lucrarea „J. J. Weiss et son œuvre littéraire”, prefaţată de Émile Faguet. Dintre scrierile sale cele mai importante, „Istoria civilizaţiei române moderne” (vol. I-III) apare între 1926-1925, iar „Istoria literaturii române contemporane” (vol. I-VI), între 1926-1929. „Critice”, „Paşi pe nisip” (1906) sunt două dintre primele lucrări de critică literară ale lui Lovinescu. Studii critice monografice sunt „Grigore Alexandrescu” (1909), „Costache Negruzzi” (1913), „Gh. Asachi” (1921), „T. Maiorescu” (2 volume, 1940); „Titu Maiorescu şi contemporanii lui” (1943 – volumul I; volumul II – 1944, editat postum, prin grija lui Pompiliu Constantinescu), „Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică” (1943), „Memorii” (în patru volume, 1930, 1932, 1937, 1941). Romanele sale, scrise într-un stil idilic, sunt „Bizu”, „Firu-n patru” (1932); „Diana şi Mili” (1936), „Acord final”, 1938-1939, „Mite şi Bălăuca”, despre Eminescu, 1934-1935.

În perioada interbelică, Eugen Lovinescu contribuie la înfiinţarea uneia dintre cele mai importante grupări literare, concentrate în jurul revistei „Sburătorul” (1919-1922 şi 1926-1927) şi al cenaclului cu acelaşi nume, de la locuinţa criticului din strada Câmpineanu, numărul 40, unde vreme de peste douăzeci de ani, în şedinţe duminicale, s-au adunat numeroase personalităţi literare ale epocii. Din această postură, de mentor literar, Lovinescu a promovat cu stăruinţă talentele literare ale vremii şi a acţionat pentru afirmarea ideilor sale literare şi estetice.

Eugen Lovinescu se formează sub semnul criticii maioresciene, fiind considerat o vreme un neojunimist, apoi impresionist, manifestând un anume scepticism şi o atitudine polemică în critica literară. Cu „Paşi pe nisip" şi cu primele volume din „Critice", începe să se detaşeze de aceste modalităţi de manifestare critică, evoluând către o concepţie estetică tot mai bine structurată şi contribuind la elaborarea conceptelor sale fundamentale de **modernism**, **sincronism** şi **relativism**, acesta din urmă conducând la teoria **mutaţiei valorilor estetice**. La baza concepţiilor ideologice şi estetice lovinesciene se află **teoria imitaţiei** a lui Gabriel Tarde, sociolog francez, reprezentant al şcolii psihologiste, care explica viaţa socială şi activităţile umane prin reacţiile precumpănitor psihice ale indivizilor, care au tendinţa de a se modela şi adapta continuu după exemplul unor personalităţi sau societăţi mai puternice. Eugen Lovinescu însuşi credea că există un „spirit al veacului", acel **saeculum** al lui Tacit, care determină evoluţia unitară a societăţii umane, în cazul de faţă a societăţilor europene, printr-o continuă tendinţă de imitaţie a experienţelor mai înaintate, novatoare. De aici Lovinescu enunţă legea **interdependenţei** sau a **sincronismului**, a cărei acţiune devine tot mai accelerată pe măsură ce mijloacele de comunicaţie se intensifică. Această tendinţă este cu atât mai vizibilă în literatură: „De la sfârşitul veacului al XVIII-lea, evoluţia literaturii europene este sincronică; orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa; în timpurile noastre, impresionismul şi cubismul francez, expresionismul german, dadaismul, constructivismul s-au răspândit concentric în toate ţările." („Istoria civilizaţiei române moderne"). Ca şi Maiorescu, extinzând teoria sincronismului la întreaga sferă socială şi politică, Eugen Lovinescu susţine că vreme îndelungată societatea românească s-a dezvoltat sub influenţă răsăriteană, materializată în conceptul *ex oriente lux*, acum devenind imperioasă direcţia contrară, *ex occidente lux*. Teoria lui Maiorescu, a formelor fără fond, este însă amendată prin corectarea rupturii totale dintre fond şi formă pe care o susţine criticul junimist, Eugen Lovinescu întorcând ierarhia termenilor, dând prioritate formelor împrumutate, care treptat modelează fondul corespunzător: aceste forme au fost nu numai necesare, dar şi binefăcătoare. Imitaţia are loc dinspre exterior spre interior (de la formă la conţinut) nu invers. De aceea, criticul modernist combate în mod susţinut tendinţele conservatoare, „forţele reacţionare" ale dezvoltării societăţii româneşti, reprezentate în plan literar şi estetic de curentele literare tradiţionaliste. Poporanismul este, în aprecierea lui, un fel de socialism moldovenesc, iar teoria evoluţiei naturale a lui N. Iorga i se pare un principal factor de regres social şi cultural. Nu trebuie acceptată „barbaria" în locul civilizaţiei şi a întoarce spatele oraşului şi a fixa valorile morale şi izvoarele de inspiraţie artistică numai în sfera rurală este reacţionarism, după opinia lui. Derivată din teoria sincronismului este şi aceea a **mutaţiei valorilor estetice**, Lovinescu afirmând, în baza relativismului, că „plăcerea estetică variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci şi de la individ la individ", enunţând astfel caducitatea unor modele literare, a unor forme de artă, opere literare şi scriitori.

În baza acestui fond teoretic, Eugen Lovinescu îşi construieşte o concepţie estetică şi critică suficient de elastică, prin care să cuprindă în termenul de modernism operele literare notabile ale epocii, de la romanul „Ion" al lui Liviu Rebreanu, considerat „prima mare creaţie obiectivă", deşi avea o temă de inspiraţie rurală, până la ermetismul lui Ion Barbu.

Eugen Lovinescu analizează evoluţia curentelor literare în strânsă legătură cu atitudinea socială a individului: „Literatura română trebuie însă studiată nu numai din punctul de vedere al creaţiei artistice. Expresie a sufletului colectiv în latura sa cea mai intimă şi mai permanentă şi sub forma aceasta literatura nu putea reprezenta decât o forţă reacţionară. Pe când formele se prefac revoluţionar, sufletele se transformă evolutiv. De aici, lipsa de sincronizare a celor două procese de formaţiune şi caracterul de inadaptare a fondului la formă, asupra căruia a insistat vechea critică culturală.". Ca expresie a sufletului, literatura este văzută ca o forţă reacţionară, opusă la tendinţele de evoluţie socială, uneori extrem de rapidă, sub formă revoluţionară.

Tradiţionalismul literaturii române nu înseamnă opacitate la influenţa Apusului, care s-a manifestat din plin în secolul la XIX-lea, ci un contact special al lumii româneşti cu reflexele culturii şi literaturii occidentale. Exagerările criticii nu au lipsit nici în acest domeniu: „Nefăcând distincţia necesară dintre formă şi fond, unii critici au văzut chiar în literatura română o anexă a literaturii franceze.". Literatura română se circumscrie însă într-o anume specificitate a influenţelor, care urmează pe aceea din sfera civilizaţiei, subliniată de altfel şi de Titu Maiorescu: „pe un fond oriental s-a altoit o civilizaţie occidentală", într-un ritm care a ars etapele fireşti de evoluţie, între formă şi fond un element de contrast, într-o epocă de tranziţie „în care lumea veche a murit înainte de a se fi consolidat lumea nouă.". În aceste condiţii, Lovinescu apreciază corect, în spirit modern, că tradiţionalismul românesc este un fenomen de continuitate a culturii. Numai transformarea lui într-o doctrină agresivă, într-un „instrument eronat şi tiranic", devine condamnabilă şi în genere aversiunea lui Lovineascu faţă de un asemenea tip de tradiţionalism se manifestă. Desigur, părerea criticului modernist se opune doctrinelor tradiţionaliste, care nu ţin seama de spiritul veacului, de condiţiile istorice, de factorii economici din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, de influenţa anumitor „concepţii ideologice ce s-au propagat pe cale de contagiune tuturor popoarelor moderne legate printr-o viaţă interdependentă", de evoluţia popoarelor europene, supuse unui proces de uniformizare socială şi culturală.

Literatura este supusă în mod inevitabil relaţiei dintre fond şi formă: „Revenind la literatură, stăm aşadar tot pe baza distincţiunii dintre formă şi fond. Elementul etnic se diferenţiază mai lesne în artă decât în manifestările vieţii sociale; putem vorbi de o literatură română cu anumite caractere specifice, nu se poate însă vorbi şi de formele specifice ale vieţii noastre sociale...". Opera de artă include şi reflexele vieţii sociale. Lumea este supusă însă unor forţe dizarmonice, devenite reflexe estetice în opera de artă: „O societate dislocată din vechea sa aşezare şi aruncată în povârnişul prefacerilor vertiginoase este fatal dezarmonică; oamenii sunt azvârliţi în situaţii nepotrivite; între formă şi fond se sapă un contrast din care literatura îşi scoate elemente preţioase de observaţie. Satira socială înfloreşte tocmai în aceste epoci de neadaptare; epoci de tranziţie, în care o lume veche a murit înainte de a se fi consolidat lumea nouă...

Prin invaziunea grăbită a ideologiei apusene în suflete cu totul nepregătite, prin răsturnarea bruscă a formelor şi a ideilor sociale, prin schimbarea condiţiilor de viaţă morală şi materială, s-a produs şi la noi adânca perturbare a epocilor de tranziţie; pe un fond oriental s-a altoit o civilizaţie occidentală, din acest amestec a ieşit o civilizaţie hibridă, pe care criticii şi istoricii culturali au condamnat-o.".

Criticul remarcă tocmai respectarea unui principiu arhicunoscut, acela de *coincidentia oppositorum*, după care lumea este alcătuită din segmente opuse ca manifestări. În cazul civilizaţiei române, cele două ansambluri care se opun sunt influenţele occidentale şi orientale, orientate pe o axă de valori relativ opusă. Pe această magmă a influenţelor subterane se construiesc cele două tendinţe opuse ale culturii române, una tradiţională şi una modernistă.

NICHIFOR CRAINIC

SENSUL TRADIŢIEI

După eseul „Isus în ţara mea", publicat în 1923, prima atitudine de ideologie literară a lui Nichifor Crainic, în care enunţa ideea că religiozitatea este o componentă esenţială a spiritualităţii popoarelor agrare, „Sensul tradiţiei" (1929) devine articolul-program al noii orientări a revistei „Gândirea", care se instala mai bine în linia cultivată de junimism şi de sămănătorism, de Titu Maiorescu şi de N. Iorga, având în centrul atenţiei **critica formelor fără fond** în cultura şi civilizaţia românească. Nichifor Crainic se delimitează însă de mişcările de idei anterioare, îndeosebi de sămănătorism, prin orientarea hotărâtă a cugetării estetice şi a creaţiei artistice către ortodoxism, componenta spirituală absentă pe care o reproşează predecesorilor tradiţionalişti.

În ampla sa argumentare, întreprinsă cu armele eseului scânteietor, mentorul „Gândirii" evaluează mai întâi contribuţia mişcărilor tradiţionaliste la conservarea şi cultivarea valorilor naţionale: „Neavând sensul de paseism romantic, tradiţionalismul nostru are un sens dinamic de activitate, fiindcă are un sens de permanenţă.". Constituirea acestui filon vine din secolul al XIX-lea, de la mişcarea paşoptistă, cu inerentele schimbări de optică şi de mentalitate produse odată cu noile generaţii: „Între romanticii noştri europenizanţi din veacul trecut şi «intelectualiştii» europenizaţi de azi e o deosebire ce trebuie precizată. La lumina noilor idei europene, romanticii descopereau poporul românesc. E adevărat că îi prescriau tratamente politice şi sociale după ultima carte de reţete din Apus, dar în cultură romantismul îi apleca la izvoarele locale şi-i învăţa să devină autohtoni.".

Între romantismul de altădată şi contemporaneitatea eseistului există însă o diferenţă esenţială, pe care autorul o subliniază pentru a se delimita de ea şi a-şi construi propria ideologie literară şi artistică: „Romanticii afirmau poporul şi legenda naţională; «intelectualiştii» tăgăduiesc poporul şi îşi fac din legenda latinistă argumentul anexării lor la cultura franceză. Ceea ce numesc ei europenism, nu e decât franţuzism; ceea ce numesc ei intelectualism şi raţionalism, nu e decât adaptarea la o anumită direcţie din cultura franceză şi totdeodată abdicarea de la autohtonism.". Cultura devine, în această interpretare, „consumatoare", putându-se vorbi de o anumită „consumaţie culturală", care nu e decât asimilaţie nedigerată, lipsită de creaţie autentică. De aceea, creaţia trebuie să fie autohtonă, împlinită prin autenticitate şi efort al propriei spiritualităţi: „Menirea pe lumea aceasta a unui popor nu e aceea de a şti, ci aceea de a crea.". Tradiţia culturii nu înseamnă, neapărat, adoptarea unui model cultural străin, greşeală în care cad „«intelectualiştii» europenizanţi [...] când se declară, ridicol de superb, pentru o consumaţie inutilă." De aceea, orientarea spre Occident este neavenită: „Cine preconizează orientarea spre Occident rosteşte un nonsens. **Orientarea** cuprinde în sine cuvântul **Orient** şi înseamnă îndreptarea spre Orient, după Orient.". Nichifor Crainic face apologia situării geoculturale a poporului român prin metafore şi interogaţii retorice sublime, într-o discurs eseistic ce capătă el însuşi dimensiunile erorii sublime: „Altarele se aşază spre Orient, icoanele căminului se aşază pe peretele dinspre Orient, ţăranul când se închină pe câmp se întoarce spre Orient. Zicala spune pretutindeni că lumina vine de la Răsărit. Şi cum noi ne aflăm geografic în Orient şi cum, prin religia ortodoxă, deţinem adevărul luminii răsăritene, orientarea noastră nu poate fi decât spre Orient, adică spre noi înşine, spre ceea ce suntem prin moştenirea de care ne-am învrednicit.". Situarea geografică a

României înseamnă orientarea spre Orient şi spre puterea acestuia, spre miturile creştine ale poporului român: „Moştenim un pământ răsăritean, moştenim părinţi creştini – soarta noastră se cuprinde în aceste date geo-antropologice.".

Pe această doctrină gândiristă, tradiţionalismul trebuie conceput ca o forţă dinamică: „Am spus altă dată că tradiţionalismul îl concepem ca o forţă dinamică, nu una statică. Adversarii noştri însă ne obiectează necontenit **passeismul** romantic, adică întoarcerea în trecut, refugiul în trecut şi, prin aceasta, anacronismul, inactualitatea...". „Gândirea" preia moştenirea „Sămănătorului", în acest curent apărând două idei, „ideea istorică şi ideea folclorică", dar condamnă orientarea literaturii acestui curent numai către trăirea instinctuală, ţăranul fiind perceput ca fiinţă exclusiv telurică: „Ţăranul semănătorist e, de fapt, un erou de baladă acomodat realităţii. El bea cât zece, face dragoste cât zece, tâlhăreşte ca haiducii şi are a face cu cai de furat şi crâşmăriţe durdulii pe la hanuri de drumul mare. Voind să demonstreze vitalitatea rasei, literatura semănătoristă e o apologie a instinctelor primare dezlănţuite după tehnica baladelor populare.".

Nichifor Crainic subliniază insuficienţa fundamentală a acestei viziuni, care nu relevă trăirea spirituală profundă a românului, sub aura divină, protectoare a ortodoxismului: „De aceea, unghiul sub care l-au privit scriitorii precedenţi şi odată cu el intelectualii formaţi în ideologia ştiinţifică a veacului al XIX-lea, ni se pare greşit. În orice caz, insuficient. S-a aprofundat caracterul etnic al acestui popor, dar s-a ignorat caracterul religios.". Perenitatea poporului român pe aceste meleaguri are explicaţii multiple, subliniate de eseist printr-o amplă interogaţie retorică. Religiozitatea creştină se traduce prin „vechea cultură românească aproape exclusiv religioasă", prin „singurele monumente arhitectonice ridicate de el, mânăstirile şi bisericile", prin numeroasele expediţii împotriva turcilor, „adică împotriva «păgânului»", prin „imensele danii de moşii făcute mânăstirilor din ţară, mânăstirilor din Muntele Athos şi din tot răsăritul ortodox". Ortodoxismul reprezintă o atitudine clară, ce explică „respingerea categorică a tuturor încercărilor de catolicizare şi protestantism făcute de-a lungul istoriei". Însăşi unirea cu Roma este o dovadă a unui ortodoxism profund, ce sugerează chiar spiritul naţional român: „Prin ea triumfă, într-un fel, ortodoxia populară a sufletului românesc.". Toate aceste fapte determină „caracterul istoriei noastre şi al culturii noastre istorice şi care nu se pot lămuri fără puternica prezenţă ortodoxă în sufletul românesc".

Spre deosebire de literatura sămănătoristă, care a imaginat „un om al instinctului teluric, fiindcă doctrina care o înfăţişa era fascinată de un ideal politic determinat", fiind, din această cauză, unilaterală, omul tradiţionalist trebuie să pună accent pe valorile Bisericii Ortodoxe: „Peste pământul, pe care am învăţat să-l iubim din «Semănătorul», noi vedem arcuindu-se coviltirul de azur al Bisericii Ortodoxe. Noi vedem substanţa acestei Biserici amestecată pretutindeni cu substanţa etnică. Pentru noi şi cei care vor veni după noi, sensul istoriei noastre şi al vieţii şi artei populare rămâne pecetluit dacă nu ţinem seama de factorul creştin. *El e tradiţia eternă a Spiritului care, în ordinea omenească, se suprapune tradiţiei autohtone.*"

GRIGORE ALEXANDRESCU

GRIGORE ALEXANDRESCU (1810, 1812?, 1814?-1885). Poet. S-a născut la Târgovişte, studiind în familie limba greacă. În adolescenţă, după moartea părinţilor, vine la Bucureşti şi îşi continuă studiile la Colegiul Sfântul Sava. Ia parte la revoluţia de la 1848 şi este adept al unirii Principatelor române. Îndeplineşte funcţii administrative în câteva rânduri.

Debutează în revista lui Ion Heliade-Rădulescu, „Curierul românesc", cu poezia „Miezul nopţei", iar în volum cu „Eliezer şi Neftali" (1832), care conţine cinci fabule, opt elegii şi unele traduceri din Lamartine şi Byron. După cum singur mărturiseşte, poetul se simte liber în mijlocul naturii: „Ca Fenix făr' de moarte/ Se naşte-a mea durere/ Şi păcatul meu să poarte/ Lovirea astei soarte/ E prea fără putere?". Poezii ca „Meditaţie", „Miezul nopţei", Rugăciunea", „Candela", „Barca" sunt meditaţii melancolice pe tema *fortuna labilis*, motiv literar vechi, preluat de romantici, care duce la reflecţii amare asupra sensului vieţii: „O! cum vremea cu moartea cosesc fără-ncetare!/ Cum schimbătoarea lume fugând o rennoiesc!" („Meditaţie"). Trecerea timpului afectează nu numai omul, ci toate instituţiile umane, care, într-o ruinare perpetuă, dispar încetul cu încetul sub apăsarea veacurilor: „A lumei temelie se mişcă, se clăteşte,/ Vechile-i instituţii se şterg, s-au ruginit." („Anul 1840").

Poeziile patriotice ale lui Alexandrescu, „Trecutul. La mănăstirea Dealului", „Umbra lui Mircea. La Cozia", „Răsăritul lunei. La Tismana", „Mormintele. La Drăgăşani", dau expresie temei **ruinelor**, „răsipuri sfinte" în viziunea moldoveanului Alexandru Hrisoverghi („Vă iubesc, răsipuri sfinte, sămn mărirei strămoşeşti"), la romanticii români paseismul noului curent literar convertindu-se în sentimentul de admiraţie pentru relicvele unui trecut glorios. Războiul este privit, în „Umbra lui Mircea. La Cozia", ca un generator de mari dezastre, ducând la împilarea naţiilor, fiind „bici groaznic, care moartea îl iubeşte". În „Răsăritul lunei. La Tismana" se dezvoltă antiteza romantică trecut-prezent, punând în relaţie antinomică decăderea suferită de români după bătălia de la Posada cu eroismul de care au dat dovadă în apărarea ţării contra armatei lui Carol de Anjou. Tabloul din „Umbra lui Mircea. La Cozia" conţine toate elementele discursului romantic: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;/ Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,/ Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.".

Receptând, ca toţi poeţii importanţi ai epocii, influenţe ale ambelor curente, clasicism şi romantism, simultane şi interferente în spaţiul literar românesc, Grigore Alexandrescu scrie, pe lângă elegii şi meditaţii romantice, şi satire, epistole şi fabule. Dintre „Satire", cea mai cunoscută este „Satiră. Duhului meu"; în aceasta, într-un dialog ironic cu propriul spirit (procedeu preluat probabil de la Boileau), precedând „Glossa" lui Eminescu, este satirizat tânărul de salon, incult şi închipuit, ştiutor numai al jocului de cărţi şi al ipocritelor reguli mondene: „Aşa, în loc să critici greşalele streine,/ În loc să râzi de alţii, mai bine râzi de tine;/ Învaţă dansul, vistul şi multe d-alde alea:/ Iar de vrei să faci versuri, ia pildă de la Pralea".

„Fabulele" înscriu alt capitol în creaţia poetului, satirizând stări şi vicii umane şi sociale, politicianismul demagogic, ipocrizia, prostia, arivismul, în „Câinele şi căţelul", „Boul şi viţelul", „Mierla şi bufniţa", „Iepurele", „Câinele izgonit", „Ogarul şi cotoiul", care îi aduc faima de cel mai mare fabulist român. Oscilaţiile între romantism şi clasicism fac din Grigore Alexandrescu un poet complex, cu o operă literară durabilă.

Manualele ALL, CORINT 1, CORINT 2

UMBRA LUI MIRCEA. LA COZIA

Poezia „Umbra lui Mircea. La Cozia", alături de „Memorialul de călătorie", se constituie ca efect al unei **călătorii de tip romantic** (cum se practica în Europa vremii de către mulţi scriitori) pe la mănăstiri de pe valea Oltului, poetul dând expresie estetică dezideratelor promovate de „Dacia literară": inspiraţia din evenimente ale istoriei naţionale, valorificarea tradiţiilor, orientarea către prezent, pentru emancipare socială şi naţională, a experienţei trecutului. Scriitorul afirmă, de altfel, în prefaţa volumului de „Poezii" din 1847, acest credo poetic devenit ideal estetic: „Eu sunt din numărul acelora care cred că poezia, pe lângă neapărata condiţie de a plăcea, condiţie a existenţei sale, este datoare să exprime trebuinţele societăţii şi să deştepte simţăminte frumoase şi nobile, care înalţă sufletul prin idei morale şi divine, până la viitorul nemărginit şi în anii vecinici."

Poezia este o **meditaţie romantică** pe temă istorică, bazată pe un mecanism simplu al evocării: impresia puternică a locurilor dezvoltă viziuni poetice care dobândesc reprezentare onirică şi transfigurări legendare. Acelaşi cadru natural, imaginea Oltului, devenit de altfel motiv literar, aproape mit, în lirica românească, este surprins în două ipostaze artistice: **descriere în proză** în jurnalul de călătorie şi **meditaţie poetică** în versuri. În „Memorialul de călătorie" întâlnim, ca în artele plastice, numai schiţa cadrului, o descriere lirică a curgerii apei şi a mişcării valurilor, fără conotaţii legendare: „Valurile, cu o şoaptă înecată, se sfărâmau de mal, şi tăcerea misterioasă ce domnea împrejur predispunea sufletul la cugetările melancolice care ne coprinseseră...". În apropierea mănăstirii Cozia, poetul simte însă legătura cu trecutul, puternica presiune a faptelor istorice care îşi cer dreptul la evocare: „...numele fondatorului deşteaptă suveniruri măreţe nutrite încă de zgomotul valurilor care udă înaltele ziduri şi se închină, în treacăt, ţărânii eroilor.".

Pe acest mecanism poetic se întemeiază structura textului: prima parte a poeziei este o **evocare a măreţiei trecutului**, simbolizat de **mitul voievodului** Mircea cel Bătrân, cealaltă reprezintă o **meditaţie asupra prezentului** şi a răului instaurat în lume, războiul fiind expresia lui cea mai cumplită. Se creează astfel antinomia esenţială a meditaţiei de tip romantic, **antiteza trecut-prezent**, dominantă în poezia secolului al XIX-lea şi dusă la un grad de mare rafinament de Mihai Eminescu. La fel ca în poeziile lui Ossian sau ale lui Macpherson, dublul său de mai târziu, se creează întâi **cadrul romantic al evocării**, în care se produce transgresia fantastică, secvenţa iniţială (incipitul, prima strofă), dobândind o eufonie perfectă: „Ale turnurilor umbre peste unde stau culcate;/ Către ţărmul dimpotrivă se întind, se prelungesc,/ Ş-ale valurilor mândre generaţii spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.". Toate sonurile acestor versuri, cadenţele perfecte ale succesiunii silabelor, împreună cu motivele dominante, **ţărmul**, **umbra**, **valurile**, **zidul**, **generaţiile**, sugerează o temporalitate ce se va supune mecanismelor evocării, scoţând din adâncurile trecutului figura monumentală a voievodului. Este aici un joc subtil între etern şi efemer, de o parte ţărmul stabil şi zidul neclintit al mănăstirii, de alta umbrele trecutului ce se apleacă peste ape şi „mândrele generaţii" de valuri, similare celor umane, ce se izbesc şi se năruie de zidul implacabil al timpului. La această falie temporală se produce epifania voievodală, într-un moment crepuscular, la o oră a „nălucirei", fapt ce semnifică proiecţia în spaţiul oniric a întregii evocări. Peisajul exterior îşi estompează detaliile, rămânând în prim-plan peştera, topos al misterului, din care iese noaptea, învăluind întregul spaţiu: „Dintr-o peşteră, din râpă, noaptea iese, mă-mpresoară;/ De pe muche, de pe stâncă, chipuri negre se cobor;/ Muşchiul zidului se mişcă... pântre iarbă să strecoară/ O suflare, care trece ca prin vine un fior.". Grota este corelată cu alt spaţiu alveolar închis, subteran, **mormântul**, ce se deschide tainic, dezlegând din nemişcare seculară fantomele. Regresiunea valurilor temporale are loc prin unduirea continuă a generaţiilor de valuri ale Oltului, apariţiile fantomatice prelungind către lumea reală, prin **armonii imitative** perfecte, ecourile vremurilor trecute: „Este ceasul nălucirei: un mormânt se dezvăleşte,/ O fantomă-ncoronată din el iese... o zăresc/ Iese... vine către ţărmuri... stă... în preajma ei priveşte...". Pe marginea acestei **falii temporale**, lumea se opreşte pentru moment într-o linişte deplină, aceeaşi poate existentă în cazul marilor fenomene biblice, distrugerea zidurilor Ierihonului sau deschiderea apelor Mării Roşii: „Râul înapoi se trage... munţii vârful îşi clătesc.". În acest decor nocturn, cu puteri magice de transfigurare, „marea fantomă" revine din trecut înconjurată de o întreagă armie, trezită la viaţă de porunca voievodului: „Oştiri, taberi fără număr împrejuru-i înviez.../ Glasul ei se-ntinde, creşte, repetat din stâncă-n stâncă,/ Transilvania-l aude, ungurii se înarmez.". Curgerea apelor se suprapune acum eufonic, prin gradaţie, cu marele freamăt de luptă al oştilor reînviate.

Poetul, care îşi exteriorizează iluminarea fascinantă a clipei, identifică marele personaj printr-o suită de **interogaţii retorice** („Cine oar' poate să fie omul care te-a-ngrozit?// [...] Traian, cinste a Romei, ce se luptă cu Natura,/ Uriaş e al Daciei, sau e Mircea cel Bătrân?"), până când întreaga natură îi preia, prin ecouri repetate, numele glorios: „Mircea! îmi răspunde dealul; Mircea! Oltul repetează./ Acest sunet, acest nume valurile-l priimesc;/ Unul altuia îl spune; Dunărea se-nştiinţează,/ Şi-ale ei spumate unde către mare îl pornesc.". Marea revelaţie îi prilejuieşte poetului ample reflecţii asupra vremurilor de glorie ale Evului Mediu românesc, când, pentru marele voievod, „Întreprinderea-ţi fu dreaptă, a fost nobilă şi mare,/ De aceea al tău nume va fi scump şi năpătat.".

Portretul voievodului este cunoscut de toţi românii, el fiind o figură memorabilă: „Sărutare, umbră veche! priimeşte-nchinăciune/ De la fiii României care tu o ai cinstit:/ Noi venim mirarea noastră la mormântu-ţi a depune;/ Veacurile ce-nghit neamuri al tău nume l-au hrănit.". Mircea a fost neobosit în lupta sa împotriva străinilor, susţinător cu vorbe şi cu fapte al libertăţii acestui pământ. El a inspirat şi noii eroi ai poporului român, care vin să povestească întâmplările vremurilor prezente: „Câtă ai simţit plăcere când a lui Mihai soţie/ A venit să-ţi povestească fapte ce l-a strălucit!"

Antiteza se ilustrează între acele „vremi de fapte strălucite" şi prezentul caracterizat prin „slaba-ne măsură", prin incapacitatea de acţiune melioristă şi mai ales prin persistenţa conflictelor, a războiului, „bici groaznec, care moartea îl iubeşte", trezind spiritul critic al poetului, care, în vremurile moderne, vede soluţii iluministe de ameliorare socială: „Prin ştiinţe şi prin arte naţiile înfrăţite/ În gândire şi în pace drumul slavei îl găsesc.".

Poezia se încheie simetric, printr-o **gradaţie inversă** a fenomenelor epifanice; iluzia poetului se încheie, poarta spre trecut se închide, „umbra intră în mormânt", peisajul redevenind identic celui iniţial, linia melodică a versurilor redând numai freamătul apelor în nesfârşită curgere: „Şi-ale valurilor mândre generaţii spumegate/ Zidul vechi al mănăstirei în cadenţă îl izbesc.".

Discursul poetic cumulează mijloace expresive diversificate, adresarea directă („Sărutare, umbră veche!") şi întoarcerea graduală în trecut presupunând o conjugare a tuturor forţelor naturale, trezite la viaţă de sonurile înalte ale apariţiei. Asistăm la o invazie treptată a elementelor fantastice, a lumii transcendente: este „ceasul nălucirei", noaptea este personificată, „iese", „-mpresoară", chipurile negre „se cobor", „se mişcă", muşchiul de pe zid, nordul enigmatic şi mitic al crepusculului, se înfioară. Folosirea prezentului etern al verbelor, personificarea amplă, a Dunării, a mării, a râurilor şi a dealurilor, nu fac decât să creeze atmosfera unui cadru natural fantastic, mărginit de spiritele străbunilor, păzitori ai faptelor măreţe ale istoriei.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

MEDITAŢIA. Termenul provine din fr. *méditation*, lat. *meditatio*. Este o specie a poeziei lirice filozofice, dezvoltată mai ales în epoca romantică, în care lirismul îşi găseşte o stare de contemplare filozofică, prin ridicare a omului deasupra condiţiilor meschine ale existenţei. Volumul

„Méditations poétiques" al lui Lamartine, scris în anul 1820, precede febra apariției acestei specii în literatura romantică. Alți poeți care cultivă meditația sunt Gray, Young, Puşkin, Lermontov. La români, scriu meditații lirice Vasile Cârlova, Ion Heliade-Rădulescu, Mihai Eminescu, Alexandru Macedonski, Tudor Arghezi, Lucian Blaga.

Manualul CORINT 1

DREPTATEA LEULUI

Grigore Alexandrescu oscilează în permanență între atitudinea romanticului, dornic de tenebre şi mister, creator de mari viziuni ale istoriei, şi aceea a clasicului, care priveşte cu ochi lucid şi critic lumea înconjurătoare, satirizându-i excesele, moravurile, neîmplinirile, uneori în tuşe puternice, demne de paginile lui Swift sau de piesele lui Molière. Cultul rațiunii, echilibrul clasic, atitudinea detaşată, de spectator ironic la marele, uneori grotescul spectacol al lumii le probează Grigore Alexandrescu în „Fabulele" şi „Satirele" sale. Tarele umane sunt condamnate de moralist în texte care, dincolo de circulația universală a temelor şi motivelor, a personajelor şi situațiilor tipice, îi conferă lui Grigore Alexandrescu amprenta de fabulist original, neîntrecut până astăzi ca valoare artistică: prostia în „Elefantul" sau în „Mierla şi bufnița", laşitatea în „Dreptatea leului" şi „Cucul", linguşirea şi demagogia în „Vulpea liberală" şi „Falsul moralist", trădarea de semeni în „Toporul şi pădurea", dorința de parvenire şi efectele acesteia în „Boul şi vițelul" şi „Câinele şi cățelul". Fabulele sunt povestiri distincte, scenete cu caracter epic şi cu un semantism alegoric convențional, în care personajele sunt de regulă zoomorfizate, ilustrând fiecare câte un viciu uman: leul întruchipează puterea tiranică, vulpea, viclenia, iepurele, frica, boul, prostia, dulăul, forța combinată cu falsa deşteptăciune.

În „Dreptatea leului", epica simplă, exterioară, vizează conflictul dintre două animale, Leul şi Pardosul, ambele fiind simboluri ale puterii fizice, transpusă alegoric în putere politică şi războinică. Incipitul este *ex abrupto*, trimițând direct la subiect: „Leul, de multă vreme, rădicase oştire,/ Să se bată cu riga ce se numea Pardos;/ Căci era între dânşii o veche prigonire,/ Şi gâlcevire mare, pentru un mic folos.". Scopul luptei este ridicol, „un mic folos", „un petec de câmpie", un pretext, ca în orice confruntare de orgolii. Lupta dintre dobitoace, împărțite în tabere, după stăpâni, ține mult, este indecisă, făcând multe victime: „Acum sânge mult curse, şi multe luni trecură,/ Făr-a se putea şti/ Cine va birui./ Elefantul năsos,/ Şi bivolul pieptos,/ Cu lupul coadă-lungă,/ Multe izbânzi făcură.". Războiul devine, ca totdeauna, un prilej pentru consumarea energiilor combatanților şi pentru anihilarea fizică a participanților: „Ici se vedea un taur jumătate mâncat;/ Lângă el un tovarăş ce zbiară şi îl plânge;/ Colo, un porc sălbatec fără două picioare;/ Şi mai la vale, vulpea se tăvăleşte, moare,/ Oftând după curcanii ce încă i-au scăpat!".

Pentru a pune capăt confruntării cu final incert, evident prin victorie, leul se adresează unui proroc, maimuța, „vestită vrăjitoare", care, în spirit ironic, îi dă suveranului mai greu de cap un răspuns ambiguu, vizându-l fără doar şi poate în mod străveziu: „Ca să poată-mpăratul lesne să biruiască,/ Trebuie să jertfească/ Pe acel ce în oaste e decât toți mai tare,/ Mai vestit în războaie, mai vrednic şi mai mare."

Leul convoacă atunci consiliul „lighioanelor", pentru a desemna victima, el însuşi spunând că nu mai este cel mai tare, pătimind din cauza tusei. Vulpea rezumă în aceeaşi tonalitate satirică viclenia primară a leului: „Ce-are a face! răspunse,/ Înălțimea ta eşti/ Oricât de slab pofteşti.". După exemplul leului, rând pe rând, toți mai marii oştii îşi declină orice putere: „tigrii, urşii, şi cu un cuvânt toate/ Lighioanele-acelea ce erau mai colțate.".

Ierarhia puterii se schimbă în momente critice, niciunul dintre animalele puternice nevoind să fie jertfit, după cum prorocise oracolul.

Iepurele, personajul cel mai slab, naiv şi umil, este singurul care vine să-şi dea cu părerea, reiterând, inconştient, „păcatele“ purtate de strămoşii lui: „Iepurile, sărmanu, – crez că-l trăgea păcatul,/ Sau păcate mai multe/ De moşii lui făcute –/ Veni să-şi dea părerea. Dar toţi cât îl zăriră/ Asupră-i năvăliră.“. El este găsit ţap ispăşitor: „El este cel mai tare!/ S-ascundea urecheatul, şi nu-i plăcea să moară/ Ca să ne facă nouă biruinţa uşoară.“. Ca în „Ferma animalelor“, de George Orwell, iepurele este socotit cel mai potrivit pentru împlinirea profeţiei: „Câinii atunci săriră/ Şi-n grab ţi-l jupuiră.“. Morala este aceeaşi dintotdeauna, că într-un război nu mor mai-marii care le încep, ci oamenii mărunţi, „carne de tun“ pentru maşina ucigătoare şi primă jertfă în acest conflict iraţional: „Se află vreo ţară, unde l-aşa-ntâmplare/ Să se jertfească leul? Nici una, mi se pare./ Nu ştiu cum se urmează, nu pricep cum se poate,/ Dar văz că cei puternici oriunde au dreptate.“

Construcţia lingvistică a versului este o combinaţie între diverse unităţi metrice, troheu, iamb şi anapest, într-o măsură variabilă, cu versuri scurte, de 6-7 silabe, până la cele de 13-14 silabe. Fiind vorba de o poezie epică, abundă verbele de mişcare, „trecură“, „se tăvăleşte“, „zbiară“, „plânge“, „biruiască“, „jertfească“, în ton cu violenţa evocată a războiului. Toate particularităţile artistice relevă conţinutul pregnant al fabulei, mesajul lucid şi ironic transmis de poet contemporanilor. Grigore Alexandrescu construieşte în plan imaginar o imagine fidelă a realităţii, animalele fiind o mască pentru personaje reale, scriitorul înregistrându-le comportamentul într-un vast catastif al stereotipiilor umane. Leul este suveranul îngâmfat, foarte puternic, care, din orgoliu, declanşează un război. El este cel mai puternic, dar laş şi viclean în momente de pericol, neacceptând să se jertfească. Maimuţa este consilierul lui de taină, legătura directă cu divinitatea, situându-se între suveran şi zeii răspunzători de soarta lumii. De aceea, împăratul îi acceptă profeţia, asigurându-şi însă o scăpare vicleană, memorabilă în plan literar, socotindu-se, nu ca altădată, cel mai puternic, ci, dimpotrivă, cel mai slab. Copoii reprezintă poliţia şi puterea represivă, ursul, lupii şi vulpea, oameni cu mare influenţă în societate, în timp ce iepurele, fricos de felul lui, este simbol pentru omul de rând, incapabil să înţeleagă mârşăviile jocurilor din culisele politice. De aceea, el se va sacrifica pentru un ideal inutil, lupta declanşată pentru un „petec de câmpie“. Grigore Alexandrescu edifică astfel, în peisajul literar românesc, o adevărată „comedie umană“, în care deriziunea, laşitatea şi poltroneria fac parte din spectacolul lumii. „Caracterele“ poetului pot fi recunoscute în arhitectura socială a fiecărei comunităţi umane.

Manualul ART 1

COSTACHE NEGRUZZI

COSTACHE NEGRUZZI (1808-1868) face notă distinctă în epocă, remarcându-se, în cadrul generaţiei de la 1848 din Moldova, printr-o anume distanţă faţă de evenimente şi prin independenţă literară, fapt observat şi de contemporani, în primul rând de Vasile Alecsandri. Opera sa literară, grupată către sfârşitul vieţii sub titlul ironic „Păcatele tinereţilor“, inspirat după Al. Dumas-fiul, „Les Péchés de jeunesse“ (I. „Amintiri din juneţe“, II. „Fragmente istorice“, III. „Neghină şi pălămidă“, IV. „Negru pe alb. Scrisori de la un prieten“), se înscrie însă pe deplin în curentele de idei ale vremii, marcate, la jumătatea secolului trecut, prin interferenţa benefică de clasicism, romantism şi realism, cuprinzând nuvele istorice („Alexandru Lăpuşneanul“, „Sobieski şi românii“), nuvele romantice („Zoe", „O alergare de cai"), fiziologii, anecdote, scrisori, o încercare de epopee în versuri („Aprodul Purice"), piese de teatru („Doi ţărani şi cinci cârlani", „Muza de la Burdujeni").

ALEXANDRU LĂPUŞNEANUL

Repere analitice

REALITATE ŞI FICŢIUNE:

- scriind „Alexandru Lăpuşneanul", Costache Negruzzi se inspiră din cronica lui Grigore Ureche, „Letopiseţul Ţării Moldovei", capitolul „Cându au omorât Alixandru-Vodă 47 de boieri", în care se descrie unul dintre cele mai sângeroase episoade din istoria naţională;
- de aici este preluat şi un motto incitant, rostit, potrivit cronicarului, la venirea în ţară la a doua domnie: „De nu mă vor, eu îi voiu pre ei şi de nu mă iubescu, eu îi iubescu pre dânşii şi tot voiu mérge, ori cu voie, ori fără voie.";
- Alexandru Lăpuşneanul este singurul personaj cu identitate istorică din nuvelă; toate celelalte sunt inventate, aparţinând planului ficţional (Moţoc a existat ca personaj istoric, dar nu în acea epocă şi cu faptele menţionate aici);
- nuvela apare în primul număr al revistei „Daciei literare", din 30 ianuarie 1840, răspunzând, ca tematică, programului acesteia, exprimat în articolul „Introducţie", între care o sursă de inspiraţie este şi trecutul istoric;
- „Alexandru Lăpuşneanul" este **nuvelă istorică**: trăsătura esenţială a nuvelei este aceea că, spre deosebire de povestire, toate amănuntele se concentrează asupra ilustrării personajului principal, ca un punct central de convergenţă a tuturor sugestiilor oferite de textul literar, relevant fiind modul în care personajul traversează spaţiul narativ, în momentele semnificative ale subiectului; este o **nuvelă istorică** prin **tematică** şi prin **sursa de inspiraţie,** cronica lui Grigore Ureche, din care autorul prelucrează, numai cu mici diferenţe, primul motto, scena măcelului şi pe aceea a morţii personajului.

STRUCTURĂ NARATIVĂ:

- Negruzzi adoptă viziunea **naratorului omniscient** şi (în mare măsură) **obiectiv**, cu puţine intervenţii auctoriale în text;
- textul are o **structură compoziţională echilibrată**, fiind alcătuit din patru episoade, cu o situare spaţio-temporală distinctă, fiecare având câte un **motto definitoriu:** „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...", „Ai să dai samă, doamnă!", „Capul lui Moţoc vrem...", „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...";
- nuvelă complexă, „Alexandru Lăpuşneanul" prezintă în acelaşi timp şi o îmbinare desăvârşită a modurilor de expunere, conducând la o structură narativă de o **perfecţiune clasică** şi la atitudini ale personajelor de **expresie romantică**;
- **naraţiunea** are trăsătura obiectivă a scriitorului omniscient, nutrit la experienţa cronicarilor şi la observaţia lucidă asupra istoriei, constituind de fapt fundamentul spaţio-temporal pe care se construieşte întreaga structură narativă;
- pe această traiectorie epică se înscriu **popasurile descriptive**, inserându-se astfel în text **portrete memorabile** şi **scene epice** de mare efect, între care se remarcă scena omorârii celor patruzeci şi şapte de boieri şi scena de masă a revoltei poporului împotriva tiraniei, căreia însă îi cade victimă emblematicul vornic Moţoc;

- **dialogul**, necesar relevării stării de spirit a personajelor, este constituit din replici de mare efect artistic, având mai întâi conciziunea formulărilor remarcabile oferite de cronica lui Grigore Ureche, dar şi o anume parcimonie a scriitorului, care nu inserează în text decât formule de mare efect, câteva dintre ele devenind şi mottouri semnificative prevăzute la începutul fiecărui capitol.

PERSONAJELE:

- **personajul principal (protagonist), eponim, negativ** este Alexandru Lăpuşneanul;
- celelalte sunt **personaje secundare** (doamna Ruxanda şi vornicul Moţoc) sau **episodice** (postelnicul Veveriţă, spătarul Spancioc, Stroici, armaşul, mitropolitul);
- **personajul antagonist**, opus ca relaţii umane şi structură sufletească, este doamna Ruxanda;
- personajele sunt angajate în **conflicte externe** multiple: între Alexandru Lăpuşneanul şi boieri; între Moţoc şi mulţimea asuprită; între domnitor şi Ruxanda, mocnit, alimentat de suspiciuni, accentuat în finalul nuvelei;
- personajele sunt stăpânite de **conflicte** sufleteşti, **interne**:

– Alexandru Lăpuşneanul, caracterizat prin mijloace diverse, caracterizare directă, indirectă, autocaracterizare, prin mediul în care trăieşte etc., este un **personaj de tip romantic**, supus unor mari tensiuni lăuntrice; e un **personaj istoric minor** cu ambiţii mari, într-o epocă decadentă, venit ruşinos în ţară cu ajutor străin, pentru a pune ordine în interesele boierilor şi ale norodului; domnitorul este un personaj sangvinar, dornic de răzbunare, capabil să ofere lecţii dureroase, adevărate leacuri de frică, duplicitar, incapabil să se supună unui destin dureros, perfid, viclean, urmărindu-şi planurile cu mare detaşare şi cu neabătută consecvenţă; este obsedat de putere, pe care încearcă să o păstreze prin manevre subtile (mai întâi îi aduce pe boierii vrăjmaşi în apropierea sa, încercând să le afle gândurile ascunse, apoi omoară din rândul celorlalţi boieri, pentru a micşora potenţialul de răzvrătire; încearcă să-i prindă chiar pe boierii Spancioc şi Stroici, dar nu reuşeşte acest lucru, în cele din urmă totul întorcându-se împotriva sa); este un **personaj maladiv**, preocupat de conservarea propriei puteri, incapabil de a conduce ţara prin mijloace mai subtile decât cele bazate pe forţa brută; ca personaj de nuvelă, Alexandru Lăpuşneanul este situat în centrul structurii narative, în jurul lui focalizându-se toate elementele constitutive ale textului;

– doamna Ruxanda este un **personaj romantic**, cu o labilitate psihică accentuată, extrem de influenţabilă, impresionată puternic de actele de cruzime ale lui Alexandru Lăpuşneanul; fire slabă, supusă anterior unor evenimente tragice ale vieţii, ea poate fi determinată în finalul nuvelei să acţioneze şi împotriva soţului ei, când boierii Stroici şi Spancioc se folosesc de ea, sugerându-i că tiranul îşi va omorî fiul.

INTERFERENŢE LITERARE ŞI STILISTICE:

- structura narativă şi tematica nuvelei presupun o interferenţă a influenţelor literare din epocă:

– **structura** textului este **de factură clasică**, prin **unitatea de timp, de loc şi de acţiune**, prin **intensitatea conflictului** şi prin **echilibrul compoziţional**;

– **influenţele romantice** se identifică prin interesul pentru realizarea **culorii de epocă**, pentru ilustrarea exceselor personajului principal, a **cruzimii maladive şi demonice** a acestuia, prin **antitezele** marcate dintre personaje (Lăpuşneanul – Ruxanda) şi prin atmosfera de **arhaitate**, de **mister** şi de imprevizibil;

– **realismul**, care apărea la orizont, se ilustrează prin **descrierea exactă** a tablourilor de epocă, prin **detaşarea obiectivă** a scriitorului faţă de faptele prezentate, prin **omniscienţa creatorului** şi în principal prin **scena de masă** a pedepsirii boierului Moţoc, prima de acest fel din literatura română;

– unele scene de cruzime (omorârea celor 47 de boieri, moartea domnitorului) au **aspecte naturaliste**.

Comentariu literar

„Alexandru Lăpuşneanul" este capodopera necontestată a lui Costache Negruzzi şi modelul de referinţă al nuvelei istorice româneşti. Publicată în anul 1840, în revista „Dacia literară", nuvela corespunde programului romantic al acesteia, în primul rând prin valorificarea unor fapte din istoria naţională şi prin crearea de tipuri vii, puternice, sfâşiate lăuntric de tendinţe şi manifestări contrare. Scriitorul se inspiră din cronica lui Grigore Ureche, „Letopiseţul Ţării Moldovei", capitolul „Când au omorât Alixandru-Vodă 47 de boieri", descriind una dintre cele mai sângeroase pagini din istoria naţională, comparabilă, în cruzime, cu unele scene din piesele lui Shakespeare. Interesul pentru realizarea **culorii de epocă**, pentru ilustrarea exceselor personajului principal, a **cruzimii maladive şi demonice** a acestuia, **antitezele** marcate dintre personaje (Lăpuşneanul – Ruxanda), atmosfera de **arhaitate**, de **mister** şi de imprevizibil aparţin tot **romantismului**. Acestea sunt însă incluse într-o structură compoziţională echilibrată, de sorginte **clasicistă**, cu o **naraţiune concentrată**, densă şi o tensiune crescândă, un **conflict puternic**, asemănător unei piese de teatru. **Aspectul de operă dramatică** este accentuat de structurarea nuvelei în patru capitole, patru acte, cu o situare spaţio-temporală distinctă, fiecare având câte un **motto definitoriu**: „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu...", „Ai să dai samă, doamnă!", „Capul lui Moţoc vrem...", „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...". În fine, **realismului**, care apărea la orizont, i se subsumează **detaşarea obiectivă** a scriitorului faţă de faptele prezentate, **omniscienţa creatorului** şi în principal **scena de masă** a pedepsirii boierului Moţoc, prima de acest fel din literatura română, urmată curând de aceea din „Ciocoii vechi şi noi" (1863), de Nicolae Filimon, şi apoi de altele în „Tănase Scatiu" (1895), de Duiliu Zamfirescu, şi „Răscoala" (1932), de Liviu Rebreanu. O notă de autenticitate, de reconstituire veridică a epocii este dată şi de **limbajul** folosit, **arhaizant**, desprins parcă direct, prin documentare ştiinţifică, din cronicile lui Grigore Ureche sau Miron Costin. Se pot identifica şi **elemente de baroc**, curent nedeterminat strict istoric, dar infuzat în majoritatea curentelor literare notabile. Teme ca *vanitas mundi* şi *fortuna labilis* se pot desprinde cu uşurinţă din cuprinsul nuvelei. Mreaja puterii, care îl cuprinde pe Lăpuşneanul, este înşelătoare: ca atâţia oameni de-a lungul istoriei, el ajunge la un apogeu, apoi se prăbuşeşte. Toate măririle, toate excesele şi cruzimile, într-un perfect stil baroc, duc în cele din urmă la căderea personajului principal. În fond, tiranul medieval avid de putere, uns al lui Dumnezeu, substitut divin pe pământ, nu este decât un **pion** la scară universală, unul nereuşit însă: el nu poate păstra această stare de mărire pentru foarte mult timp, **scala umană**, **limitatoare**, având dimensiuni reduse pe scara timpului.

Ca nuvelă exemplară, de un perfect echilibru compoziţional, „Alexandru Lăpuşneanul" îşi concentrează toate luminile asupra personajului principal, în scopul conturării trăsăturilor sale caracteristice. De altfel, aceasta şi este deosebirea esenţială a nuvelei de povestire, specie literară foarte asemănătoare ca dimensiuni şi modalităţi narative: **povestirea** este creatoare, în primul rând, de atmosferă, ca în „Hanu Ancuţei", de pildă, pe când **nuvela** ilustrează, prin diverse modalități de caracterizare, personajul de prim-plan. Figură complexă, demonică, stranie, crudă ca și vremea în care trăiește, Alexandru Lăpușneanul este unul dintre **personajele tragice** al istoriei românilor. Amploarea dramei sale este impresionantă, G. Călinescu spunând despre nuvelă că „ar fi devenit o scriere celebră ca și «Hamlet», dacă limba română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale". Lăpușneanul este, ca atâția domnitori care nu au putut ajunge la puterea și faima lui Ștefan cel Mare sau Mihai Viteazul, un **personaj istoric minor** într-o epocă decadentă, venit rușinos în țară cu ajutor străin, pentru a pune ordine în interesele boierilor și ale norodului. Toate dramele unui popor aflat la răscruce de vânturi, atacat permanent, din toate direcțiile, de dușmani numeroși și puternici, își găsesc ecou în prezentarea acestui personaj, care nu a fost nici puternic, nici iubit de norod sau de boieri. **Tragedia** personajului este pur **umană**, pentru că, în tendința sa de a-și depăși condiția, de a intra oricum în istorie, Lăpușneanul încearcă să-și mențină puterea prin orice mijloace, chiar dacă unele sunt de o cruzime ieșită din comun. Costache Negruzzi rămâne memorabil prin capacitatea analitică de zugrăvire a monstruosului, prezentând cu minuție trăsăturile unui domnitor aproape singular prin cruzime și prin machiavelism în Evul Mediu românesc.

Capitolul întâi se deschide cu venirea în țară a lui Lăpușneanul în a doua domnie, fiind întâmpinat de patru boieri, vornicul Moțoc, postelnicul Veveriță, spătarul Spancioc și boierul Stroici, cu misiunea din partea domnitorului Ștefan Tomșa de a-i spune că „norodul nu te vrea, nici te iubește". Răspunsul acesta negativ nu-l descurajează pe agresivul voievod, care, având în spate sprijinul turcilor, dă o replică memorabilă, de un cinism rar întâlnit: „Dacă voi nu mă vreți, eu vă vreu [...] și, dacă voi nu mă iubiți, eu vă iubesc pre voi și voi merge ori cu voia, ori fără voia voastră", adăugând că „mai degrabă-și va întoarce Dunărea cursul îndărăpt", decât să se abată din voința-i nestrămutată. Dar, spre deosebire de vajnicii săi predecesori, care se încumetau să războiască armia turcească, Lăpușneanul nu mai este decât o figură palidă, un epigon care introduce hoarda pustiitoare în țară, statornicind astfel o nouă eră de sclavie și de sărăcie pentru popor. În antiteză cu el, cei doi boieri mai tineri, patrioți, Spancioc și Stroici, pun întrebări esențiale: „– Și cu ce vei sătura lăcomia acestor cete de păgâni ce aduci cu măria-ta? adăogi Spancioc.". Răspunsul „Cu averile voastre, nu cu banii țăranilor pre care-i jupiți voi." trasează liniile **conflictului crâncen** care va urma: Lăpușneanul îi reprimă pe boierii care nu îl acceptă în numele unei pretinse ocrotiri a poporului de jos. Un singur boier i se alătură, de la început, cu umilință, dar nu fără oarecare viclenie, noului domnitor. Moțoc este al doilea personaj machiavelic al nuvelei, care își epuizează viața în nesfârșite conflicte și intrigi de culise, descoperit însă de domnitor la adevărata lui valoare. El nu este, precum Spancioc, un sincer iubitor de moșie, nici ca Stroici, încă un copil, ci un **intrigant inveterat**, de cea mai joasă speță, capabil de cele mai abominabile fapte pentru a-și realiza scopurile: „învechit în zile rele, deprins a te ciocoi la toți domnii, ai vândut pre Despot, m-ai vândut și pre mine, vei vinde și pre Tomșa". Mai inteligent decât el, Lăpușneanul îl menține însă în preajmă, ca unealtă în planurile diabolice de răzbunare puse la cale, sacrificându-l la momentul potrivit. Se instituie astfel, încă de la începutul nuvelei, o subtilă relație între **călău și victimă**, rezolvată prin memorabila scenă de mase din capitolul al treilea.

Acțiunea nuvelei se caracterizează, în continuare, prin concizie, faptele noului domnitor fiind prezentate direct, în evoluția firească a evenimentelor unei schimbări de domn în Moldova secolului al XVI-lea. Părăsit de boieri, Ștefan Tomșa fuge în Valahia, iar norodul, ca totdeauna, sperând într-o viață mai bună, se bucură de schimbările survenite. În plus, ne avertizează scriitorul, poporul își amintea de prima domnie a lui Lăpușneanul, „în care el nu avusese vreme a-şi dezvăli urâtul caracter". Ca orice tiran obsedat de puterea absolută, Lăpuşneanul îşi reprimă cu **violenţă şi cruzime** adversarii: arde cetăţile în care s-ar putea adăposti, le ia, sub diverse pretexte şi învinuiri, averile, chiar, când şi când, îi scurtează de capete.

Capitolul al doilea, în care se înfăţişează toate acestea, introduce în scenă un alt personaj, pe doamna Ruxanda, căreia i se face un **portret** remarcabil, după toate regulile clasice ale compoziţiei: biografie, portret fizic, dialog, din care se desprind trăsături morale definitorii. „Biografia" sa este, de fapt, expresia unui **destin tragic**, nu numai individual, ci extins la o întreagă epocă istorică. Fiică a lui Petru Rareş, ea este martoră la procesul de decădere a neamului Muşatinilor, implicit a Moldovei, fraţii săi, Iliaş şi Ştefan, fiind domni nevrednici: primul, „după o scurtă şi desfrânată domnie", îşi trădează religia, trecând la mahomedanism, iar al doilea, desfrânat şi el, sărăceşte ţara de bucate şi de negoţ şi piere ucis de boieri. Ruxanda este sortită „a fi parte biruitorului", un anume Jolde, învins la rândul lui de Lăpuşneanul, care o ia de soţie pentru a atrage asupra sa o parte din gloria lui Petru Rareş. Este un **personaj romantic**, înscris într-un câmp de forţe care generează mari tensiuni, strivind-o ca personalitate: gingăşia şi frumuseţea ei, „care făcea odinioară vestite pre femeile României", intră în conflict cu ororile la care asistase („văzuse murind pre părinţii săi, privise pre un frate lepădându-şi relegea, şi pre celalalt ucis"), mai apoi cu lipsa de „simţire omenească" a lui Lăpuşneanul. Nobleţea caracterului şi a rangului său („pompa cuvenită unei soţii, fiice şi surori de domn") este subliniată printr-o **descriere** vestimentară minuţioasă, în manieră barocă, vizând opulenţa şi fastul medieval: zăbun de stofă aurită, haină („benişel") de catifea albastră tivită cu blană de samur, colan de aur, salbă imperială de mărgăritare. Doamna Ruxanda nu este, totuşi, atât de umilă pe cât o relevă unele interpretări critice. Deşi stăpânită de frică şi de o mare îngrijorare pentru viaţa copiilor săi, ei înşişi ameninţaţi de furia dementă a lui Lăpuşneanul, ea îl înfruntă cu demnitate, fiind capabilă de mari decizii, care determină cursul acţiunii: în capitolul al doilea îi cere domnului să pună capăt vărsării de sânge, iar în finalul nuvelei acceptă otrăvirea soţului şi mântuieşte ţara de asuprirea lui.

Episodul uciderii boierilor din capitolul al treilea, preluat întocmai din cronica lui Grigore Ureche, „leacul de frică" promis cu cinism doamnei Ruxanda, reprezintă **punctul culminant** al cruzimii şi fărădelegilor noului stăpân al ţării. Execuţiile sângeroase erau spectacole frecvente din vremurile barbare până în Evul Mediu întârziat şi aceste obiceiuri nu au ocolit nici ţările române. Fastul de natură barocă ce precede masacrul face parte din regia spectacolului, pusă la punct în cele mai mici detalii, în taină, împreună cu armaşul curţii. Poftindu-i pe boieri la slujba domnească şi apoi la ospăţ, domnul, **maître des cérémonies**, se îmbracă, împotriva obiceiului său, „cu toată pompa domnească", punându-şi însemne ale puterii basileilor: coroana Paleologilor, dulamă poloneză, cabaniţă turcească. Se închină la icoane cu aparentă smerenie, deşi se spune că „în minutul acela el era foarte galben la faţă şi că racla sfântului ar fi tresărit", apoi le ţine boierilor un discurs amăgitor de împăcare. Numai Spancioc şi Stroici nu se lasă amăgiţi de vorbele mieroase ale domnului, salvându-şi astfel viaţa. Festinul domnesc este îndestulat, scriitorul lăsându-se furat de plăcerea descrierii: „După borşul polonez, veneau mâncări greceşti ferte cu verdeţuri, care pluteau în unt; apoi pilaful turcesc şi, în sfârşit, fripturile cosmopolite". Îndestularea curţii domneşti este demonstrată de opulenţa petrecerii; tipsiile, talgerele şi paharele sunt de argint, vinurile alese provin din podgoriile Odobeşti şi Cotnari, în curte chiar slujitorii se prind într-un ospăţ pantagruelic, cu două junci, patru berbeci fripţi şi trei poloboace desfundate de vin.

Tot acest spectacol este însă o expresie a aceleiaşi **atitudini duplicitare, perfide** a domnului, mai mult, a unui **cinism fără limite**: boierii sunt ospătaţi cu tot ce le-ar pofti inima înainte de a fi omorâți. Sala de ospăț, expresie la scară redusă a unei lumi inferioare, plină de intrigi și de marasme existențiale, devine un fel de **anticameră a infernului**. Veveriță, boierul cel patriot, este omorât tocmai atunci când încearcă să se înalțe, să se smulgă din infernul patimilor și al urii instaurate de Lăpușneanul, închinând, în semn de pace, în cinstea voievodului. Imaginea măcelului este de bolgie dantescă, este o Judecată de Apoi pe care Alexandru Lăpușneanul și-o asumă prin uzurpare, prin substituție divină, prin impostură. Pe lângă simbolurile **sfântului** (Ștefan cel Mare și Sfânt) și al **eroului** (Mihai Viteazul) din istoria națională, Lăpușneanul reprezintă **ipostaza demonică** a domniilor pământene.

De judecata finală nu scapă nici boierul cel mai ticălos al vremii, aproape emblematic, vornicul Moțoc. Scena morții sale este un magistral exemplu de manipulare a maselor în timpul unei mișcări sociale. Venită „cu zurba" la palat, aparent fără scop, atrasă doar de zvonul și violența măcelului cu care nu avea atingere directă, gloata rămâne descumpănită la întrebarea cea mai simplă a domnitorului: „ce vror și ce cer?". Momentul psihologic este surprins în mod admirabil de Costache Negruzzi: „Prostimea rămasă cu gura căscată. Ea nu se aștepta la asemenea întrebare. Venise fără să știe pentru ce au venit și ce vrea". Întrebarea vicleană a lui Lăpușneanul cristalizează de fapt un fel de program revendicativ al maselor, axat pe câteva imperative, tot atâtea voci anonime care acum vorbesc însă la unison („– Să micșureze dăjdiile! – Să nu ne zapciască! [...] – Să nu ne mai jăfuiască!") și identifică un vinovat de toate acestea, numit printr-o formulă devenită și motto al acestui capitol: „– Capul lui Moțoc vrem!" Ca orice tiran, Lăpușneanul știe că prostimea este potolită cu spectacole (*Panem et circenses* este deviza dictatorilor...) și acceptă să-l sacrifice pe „acest bătrân ticăloșit în rele", aruncându-l mulțimii înfuriate. Moțoc nu moare demn, după cum nu trăise cu demnitate; are stări sufletești și manifestări disperate, cerându-i mai întâi voievodului să reprime sângeros răscoala, să tragă cu tunurile în norod, apoi, la refuzul ferm al acestuia („Proști, dar mulți"), se prăbușește cu totul, având reacții lamentabile, ținând de spaima primară, animalică a ființei.

Aclamațiile mulțimii sunt însă înșelătoare, căci ea își poate schimba repede idolii. Curând, în ciuda acestei aparente victorii și pacificări a țării, și steaua lui Lăpușneanul începe să apună, peste câțiva ani sosind și momentul ca el să coboare de pe soclu. Voința imensă de a domina, de a se impune în istorie nu este susținută de o forță fizică pe măsură; ființa umană este prea fragilă pentru a se impune în fața timpului și a rosturilor neștiute ale lumii. Lăpușneanul cade grav bolnav „și în curând tiranul se văzu la ușa mormântului". Capitolul ultim al nuvelei, al patrulea, prezintă agonia acestuia și pedeapsa capitală care, ca o ironie a soartei, se întoarce acum asupra lui. Judecății divine căreia aparent i se supune, prin trecerea la călugărie, i se adaugă judecata umană, a celor năpăstuiți prin actele de rară cruzime ale domnului. Agenții pedepsei sunt tocmai boierii surghiuniți, scăpați ca prin minune din măcel, Spancioc și Stroici, cu binecuvântarea mitropolitului Teofan și cu participarea ezitantă, înfricoșată, a doamnei Ruxanda, care în cele din urmă are puterea de a-i întinde cupa cu otravă. Agonic, tiranul își încheie viața în același **delir al puterii** („Ucideți-i pre toți... Nici unul să nu scape..."), sintetizat de scriitor într-o formulare memorabilă: „De mă voi îndrepta, pre mulți am să popesc și eu!".

Nuvela excelează în prezentarea unor scene și acțiuni zugrăvite în aqua forte, prefigurând, sub semnul barocului, prin exces de cruzime, elemente ale **naturalismului**. Descrierea bolii și agonia morții din ultimul capitol, cu scena în care Spancioc și Stroici îi toarnă muribundului otrava pe gât, descleștându-i dinții cu vârful cuțitului, se desfășoară între atroce și oroare. Decrepitudinii fizice i se adaugă însă, de-a lungul nuvelei, maladivitatea psihică a voievodului, care generează spectacole și tablouri terifiante, îndeosebi în scena execuţiei celor 47 de boieri. După ce le aruncă trupurile pe fereastră, el le orânduieşte, cu propriile mâini, capetele, expuse impersonal pe masa de ospăţ, „după neam şi după ranguri", într-un fel de **piramidă a vieţii şi morţii**, un simbol sinistru al deriziunii şi al vanităţii vieţii umane, care îşi caută împlinire în deliciile înşelătoare ale puterii. Căci, în întregul ei, nuvela „Alexandru Lăpuşneanul" este **o reflecţie asupra destinului**, asupra tentaţiilor şi limitelor fiinţei umane care nu îşi găseşte echilibrul şi forţa de a-şi reprima fantasmele lăuntrice şi instinctele infernale.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (EDP)

Ex. 4/ p. 45. Evidenţiaţi secvenţa narativă care justifică mottoul fiecăreia dintre cele patru părţi ale nuvelei.

Mottourile au valoare simbolică, fiind folosite pentru a exprima fapte esenţiale din conţinutul narativ al întregii opere, redând dominanta epică a fiecărui capitol şi starea de spirit a personajelor. Astfel, „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu..." exprimă condiţia tiranului care se impune în pofida oricărei oprelişti. Replicile respective, (I) „Dacă voi nu mă vreţi, eu vă vreu..."; (II) „Ai să dai samă, doamnă!"; (III) „Capul lui Moţoc vrem..."; (IV) „De mă voi scula, pre mulţi am să popesc şi eu...", au fost rostite în momentele cheie ale acţiunii, constituind de fapt nucleele epice ale fiecărui capitol. Prima replică îi aparţine lui Alexandru Lăpuşneanul la venirea în ţară pentru a doua domnie, ca răspuns la replica lui Moţoc, care avusese imprudenţa de a se face purtătorul de cuvânt al lui Ştefan Tomşa („norodul nu te vrea, nici te iubeşte"), ceea ce îl va costa mai târziu viaţa. Al doilea motto constituie ameninţarea îndurerată a soţiei unui boier ucis de Lăpuşneanul, adresată doamnei Ruxanda. Prezentându-i întâmplarea lui Vodă, doamna Ruxanda îl roagă, plină de spaimă, să pună capăt vărsărilor de sânge. Este momentul în care tiranul îi promite „leacul de frică".

„Capul lui Moţoc vrem...", din capitolul al treilea, este sloganul primei scene de masă descrise în literatura română, aceea a pedepsirii boierului Moţoc, urmată de scene similare în „Ciocoii vechi şi noi", de Nicolae Filimon, în „Tănase Scatiu", de Duiliu Zamfirescu, şi în „Răscoala", de Liviu Rebreanu. Mulţimea acţionează ca un tot, are nevoie de spectacol, putând fi manipulată într-un mod subtil, şi acest lucru îl realizează chiar Lăpuşneanul, când îi oferă capul lui Moţoc, în capitolul al treilea. Ultima replică este datorată tot voievodului tiran, care, trezindu-se pe patul de suferinţă în straie de călugăr, ameninţă fără echivoc: „de mă voi îndrepta, pre mulţi am să popesc şi eu...". El nutreşte, şi în ultimele clipe ale vieţii, o dorinţă secretă de a se însănătoşi, nu pentru a deveni mai blând, ci, dimpotrivă, pentru a-şi relua şi amplifica faptele abominabile.

În literatura universală există astfel de maxime de sine stătătoare, inspirate din opere literare, spre exemplu, „Lasciate ogni speranza voi ch'entrate!", care semnalează intrarea într-un loc asimilat cu infernul, sfătuindu-i pe cei care pătrund acolo să lase deoparte orice speranţă, sau „E ceva putred în Danemarca!", din „Hamlet", de William Shakespeare, exprimând o lume pornită pe panta tragică a pierzaniei.

Ex. 8/ p. 45. Valorificând convenţia care reglementează relaţia dintre autor şi cititor, potrivit căreia cel din urmă crede tot ce-i relatează cel dintâi, Negruzzi se situează pe poziţia naratorului omniscient, cel care ştie şi povesteşte totul ca atare. Precizaţi, cu exemple concrete descoperite în text, perspectiva narativă caracteristică nuvelei „Alexandru Lăpuşneanul".

Scriind într-o perioadă în care proza de tip balzacian, deşi nu avusese încă ecouri în literatura română, îşi făcea apariţia la orizont şi mergând şi pe linia cronicilor româneşti, Costache Negruzzi adoptă în mod firesc atitudinea **scriitorului omniscient**, care stăpâneşte dinainte ansamblul evenimentelor şi introduce în discursul narativ numai acele fapte care dau structurii nuvelei o coerenţă maximă şi o limpezime clasică. Dezvoltând, printr-o **textualitate avant la lettre**, un nucleu narativ din cronica lui Grigore Ureche, pe care îl şi consacră în acest fel, Costache Negruzzi aruncă asupra istoriei un ochi rece şi aparent inflexibil, trădând totuşi o sensibilitate manifestată în momentele cheie ale acţiunii sau în prezentarea unor destine (cazul Ruxandei) cu vocaţie tragică. În aceste momente se simte **intervenţia directă** în text, de cele mai multe ori în sens moralizator, cum se practică de altfel în epocă. Astfel, caracterizarea lui Moţoc din primul capitol are **tentă dispreţuitoare**, căci el sărută mâna noului domnitor „asemenea cânelui care, în loc să muşce, linge mâna care-l bate". Portretul Ruxandei denotă **compasiune**, evocând un destin tragic, de fiinţă „gingaşă", dar „tristă şi tânjitoare, ca floarea espusă arşiţii soarelui", ajunsă „a fi parte biruitorului", într-o ruşinoasă negociere a învingătorilor pe câmpul de luptă. Portretul ei se învăluie în aura melancolică a unui destin ratat. Finalul nuvelei vorbeşte de „nenorocitul domn", care îşi dă sfârşitul în chinuri cumplite, iar fraza de încheiere traduce în mod direct **atitudinea auctorială**, care dezaprobă faptele sângeroase ale acestui tipic reprezentant al autocraţiei medievale româneşti: „Acest fel fu sfârşitul lui Alexandru Lăpuşneanul, care lăsă o pată de sânge în istoria Moldaviei.".

Ex. 13/ p. 46. Exprimaţi-vă părerea cu privire la construcţia personajului colectiv în scena revoltei târgoveţilor şi a morţii lui Moţoc.

Moţoc este un personaj odios, în stare să treacă în orice tabără pentru a scăpa de primejdie. În momentul în care mulţimea se strânge în faţa porţilor, el îl sfătuieşte pe Vodă „să-i împroaşte cu tunurile", nefiind mare pagubă dacă ar muri câteva sute de mojici. Mulţimea se poartă la început indecis, neştiind prea bine ce ar trebui să facă, dar, în cele din urmă, cererile devin simple şi clare, într-o gradaţie care conduce la revendicarea finală:

„– Să micşureze dăjdiile! – Să nu ne zapciască!

– Să nu ne mai împlinească! – Să nu ne mai jăfuiască!

– Am rămas săraci! – N-avem bani! – Ne i-au luat toţi Moţoc! – Moţoc! Moţoc! – El ne beleşte şi ne pradă! – El sfătuieşte pre vodă! – Să moară!

– Moţoc să moară! – Capul lui Moţoc vrem!".

Vodă îl lasă pe Moţoc pradă mulţimii, nu atât fiindcă ar vrea binele acesteia, ci pentru că are nevoie de un ţap ispăşitor, care să preia asupra sa grozăvia faptelor. Replica lui Vodă este „Proşti, dar mulţi". Moţoc încearcă să-l înduplece pe voievod, dar nu reuşeşte:

„– Destul! strigă Lăpuşneanul, nu te mai boci ca o muiere! Fii român verde. Ce să te mai spoveduieşti? Ce-i să spui duhovnicului? Că eşti un tâlhar şi un vânzător? Asta o ştie toată Moldova. Haide! luaţi-l de-l daţi norodului, şi-i spuneţi că acest fel plăteşte Alexandru-vodă celor ce pradă ţara."

Mulţimea acţionează ca un tot; ea nu are un lider, se manifestă inconştient, instinctiv, adoptând la întâmplare un ideal de împrumut pentru a-şi justifica venirea la palat, fapt exploatat cu inteligenţă de voievod pentru a scăpa de un personaj condamnat de multă vreme pentru faptele sale. Evoluţia mulţimii se dovedeşte simptomatică pentru forţa oarbă pe care o reprezintă. Glasurile, la început disparate, se transformă într-un singur slogan: „Capul lui Moţoc vrem!".

Scena de masă relevă astfel psihologia mulţimii, care porneşte într-o direcţie de acţiune, fără a cunoaşte scopul final, fiind nevoie doar de un element perturbator pentru a o aprinde, a-i canaliza furia într-o anumită direcţie. Ceea ce nu înţelege Moţoc este că voievodul nu mai are nevoie de el, că venise momentul să-l scoată de pe scena istoriei. Remarcabilă este aici **psihologia mulţimii**: „Prostimea rămasă cu gura căscată. Ea nu se aştepta la asemenea întrebare. Venise fără să ştie pentru ce au venit şi ce vrea.". Lăpuşneanul ştie, ca toţi tiranii, că mulţimea poate fi potolită totdeauna cu un spectacol; *Panem et circences!* este replica lor favorită, tactică aplicată instinctiv şi de voievodul moldovean: vinovatul care potoleşte furia mulţimii este identificat în persoana lui Moţoc. Democraţia mulţimii se manifestă brutal, vinovatul fiind sacrificat pe loc, strigătele disperate ale lui Moţoc neajutând la nimic. Decizia domnitorului este luată însă de foarte mult timp, încă de când îl cruţase prima dată, folosindu-l ca paravan, ca să preia asupra lui „blestemurile norodului". El îl pedepseşte acum, după ce îl folosise în toate actele sale criminale, pentru trădare, care îi era înscrisă în caracter: vornicul era vinovat de vânzarea oştii lui Anton Sechele, vestit general ungur, şi de trădarea săvârşită în favoarea lui Ştefan Tomşa. Crimele îi sunt pedepsite pe măsura vinovăţiei, dar atmosfera rămâne aceeaşi, angajând în intrigi nesfârşite un domn însetat de putere şi o curte domnească versată în trădări repetate.

Lăpuşneanul îşi pune în valoare viclenia şi abilitatea prin care pedepseşte, în mod indirect, prin acţiunea mulţimii, un personaj învechit în rele. Destinul lui Lăpuşneanul este cel al unui personaj **romantic**, sfâşiat de mari tensiuni lăuntrice, având o perioadă de **ascensiune**, urmată **de apogeu** şi de una de **cădere**.

Scena mulţimii pune în evidenţă trăsăturile de caracter ale lui Vodă: aventurier, predispus spre sacrificarea marii boierimi trădătoare, sangvinic. În fond, Vodă utilizează un raţionament corect în aparenţă, dar greşit în realitate, tocmai pentru a induce masele în eroare, scăpând în plus şi de un complotist fără măsură de priceput în arta înşelătoriei, cu justificarea că nu se poate opune „voinţei poporului", adică celor „proşti, dar mulţi". Fresca propusă de Costache Negruzzi este veridică, respectând toate regulile literaturii de inspiraţie istorică.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (NICULESCU)

Ex. 1/ p. 68. Pornind de la această definiţie, demonstraţi că scrierea „Alexandru Lăpuşneanul" este o nuvelă.

Pentru o eventuală lucrare scrisă, un astfel de subiect presupune o tratare mai dezvoltată şi mai detaliată, cu o structură echilibrată a eseului şi cu o conexiune elegantă a ideilor. Eseul poate începe cu fixarea **locului** scriitorului în dezvoltarea literaturii române şi a **rolului** său esenţial în crearea nuvelei istorice româneşti. Urmează **definiţia nuvelei** şi un scurt istoric al formării acestei specii literare. „Alexandru Lăpuşneanul" este o **nuvelă istorică** prin **tematică** şi prin **sursa de inspiraţie**, cronica lui Grigore Ureche, din care prelucrează, numai cu mici diferenţe, primul motto, scena măcelului şi pe aceea a morţii personajului. Trăsătura esenţială a nuvelei este însă aceea că, spre deosebire de povestire, toate amănuntele se concentrează asupra ilustrării personajului principal, ca un punct de convergenţă a tuturor sugestiilor oferite de textul literar. De aceea, o bună parte din lucrare va cuprinde modul în care personajul traversează spaţiul narativ, cu momentele semnificative ale subiectului, şi îndeosebi **caracterizarea lui Alexandru Lăpuşneanul** printr-o diversitate de mijloace, ilustrate de altfel în comentariul de bază.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

NUVELĂ. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *nouvelle*, it. *novella*, însemnând „noutate, nuvelă". Nuvela este o operă literară epică, în proză, de regulă cu un singur fir narativ, cu un conflict unic, concentrat, desfăşurat în mai multe spaţii şi într-un interval mai mare de timp, cu personaje nu prea numeroase, surprinse în mai multe ipostaze de viaţă, în ceea ce au mai semnificativ. Importante sunt disocierile între povestire şi nuvelă. Povestirea are caracter subiectiv, în timp ce nuvela are caracter obiectiv. În povestire se pune accent pe atmosferă, pe când nuvela îşi construieşte personajul cu o mare exactitate, cu date biografice, mediu ambiant, motivare a acţiunilor, toate componentele acesteia focalizându-şi lumina asupra lui. Eihenbaum, în „Despre teoria prozei", consideră nuvela o formă narativă originară, în timp ce romanul are caracter sincretic. În funcţie de perioadele istorice şi de curentele literare, **nuvela** este **renascentistă**, **simbolistă**, **naturalistă**, **realistă**, **suprarealistă**. După tematică şi metoda de creaţie, poate fi **nuvelă istorică**, **psihologică**, **fantastică**, **filozofică**, **anecdotică**. Statornicirea sensului de istorie adevărată, de „novel", se produce abia în secolul al XVII-lea, prin contribuţia teoreticienilor englezi, pentru ei nuvela aflându-se în opoziţie cu naraţiunea (**romance**). Nuvela se impune sub această denumire însă în romantism, fiind cultivată apoi cu insistenţă în realism de Prosper Mérimée, Honoré de Balzac, Lev Tolstoi, Mihai Eminescu, I. L. Caragiale, I. Slavici, Liviu Rebreanu.

Şlovski studiază **nuvela-cadru**, de tipul celei din „Decameronul" lui Boccaccio (secolul XIV), având integrată în ea **nuvela-anecdotă**. „Povestirile din Canterbury", 1387, ale lui Chaucer, reprezintă prima culegere de nuvele. În Italia, întâlnim „Il trecento novelle", în Franţa „Les cents nouvelles nouvelles", în secolul XV, atribuite lui A. de la Sale. Cervantes se impune prin „Nuvele exemplare", în 1613.

Costache Negruzzi pune bazele nuvelei româneşti prin „Alexandru Lăpuşneanul" (1840), urmat de Alexandru Odobescu, cu „Doamna Chiajna" şi „Mihnea Vodă cel Rău" (1857), anticipând nuvela realistă, „Nenorocirile unui slujnicar", a lui Nicolae Filimon. Nuvela fantastică şi filozofică e întâlnită la Mihai Eminescu, prin „Avatarii faraonului Tlà", „Cezara", „Sărmanul Dionis", dar nu mai este reluată de alţi scriitori. Nuvele realiste şi psihologice scrie I. L. Caragiale, „În vreme de război", „Două loturi", iar nuvela naturalistă o întâlnim tot la Caragiale, „O făclie de Paşte", şi la Barbu Ştefănescu-Delavrancea, „Zobie", „Milogul". Nuvela e continuată în secolul XX de o serie de alţi scriitori: Mihail Sadoveanu, Gala Galaction, Ion Vinea, Mircea Eliade („Pe strada Mântuleasa", „Tinereţe fără de tinereţe", „Les trois grâces"), Marin Preda, Eugen Barbu, Fănuş Neagu.

◆ FORMELE COMUNICĂRII ORALE ◆

DIALOGUL

Comunicarea orală se realizează prin **dialog** şi prin **monolog**, forme care angajează schimbul de mesaje între emiţător şi receptor în situaţia de comunicare.

Prin acestea, îndeosebi prin dialog, se realizează scopul oricărei comunicări:

- de informare;
- de argumentare;
- de persuasiune (de convingere);
- de negociere;
- de socializare (de integrare în comunitate);
- de divertisment.

Dialogul este forma de comunicare orală în care vorbitorii sunt pe rând emiţători şi receptori.

- Dialogul se realizează prin **perechi de replici** verbale, susţinute de elemente nonverbale şi paraverbale ale comunicării.

❖ Exersaţi !

1. Angajaţi colegul de bancă într-un dialog pe o temă la alegere. Observaţi câteva aspecte ale dialogului vostru:
   - deşi se desfăşoară pe o temă oarecare, dialogul are o structură ce se construieşte pe parcurs: **o parte iniţială**, introductivă, care angajează conlocutorul în convorbire; **un conţinut** propriu-zis, care constituie partea cea mai importantă a comunicării; **o parte finală**, reprezentând retragerea din dialog;
   - dialogul provoacă reacţii succesive de aprobare sau de dezaprobare, exprimate prin mesajul verbal, combinat cu elemente nonverbale şi paraverbale.

2. Notaţi în caiete:
   - **formule de iniţiere** a unui dialog, în funcţie de contextul în care se desfăşoară (locul, gradul în care se cunosc interlocutorii, relaţiile dintre ei) şi de scopul comunicării: formule de salut, întrebări cu caracter general, formule de prezentare;
   - **formule de încheiere**, în funcţie de modul în care se face retragerea din dialog: în relaţii de amabilitate şi de înţelegere; în situaţii de neînţelegere şi de nemulţumire; în situaţii de conflict.

3. Apreciaţi modul în care facem (sau ni se face) oferta de dialog şi în care este bine şi eficient să ne retragem dintr-un dialog.

4. Comentaţi, în funcţie de noţiunile de mai sus, dialogul următor:

Un domn către impiegat: Mă rog, n-a venit vreo scrisoare pentru mine?
Impiegatul: Nu... Dar de unde era să vă vie?
Domnul: Ştiu eu? de la cineva.
Impiegatul: Nu.
Domnul: Bine. *(Pleacă.).*
Impiegatul (scoţând capul pe ferestruică): Mă rog...
Domnul (întorcându-se): Poftim...
Impiegatul: Dar... cum vă cheamă pe dv. ...?
Domnul: Ion Popescu.

Impiegatul: Îmi pare bine... Fiţi sigur că vă vom anunţa îndată ce va sosi ceva.
Domnul: Mersi.
Impiegatul: Pentru puţin. *(Îşi retrage capul.)*
Domnul: Îndatorat. Vă salut. *(Pleacă.)*
Impiegatul (scoţând iar capul): Mă rog.
Domnul (întorcându-se): Poftim...
Impiegatul: Dar... unde şedeţi dv. ...?
Domnul: La mătuşă-mea.
Impiegatul: Mersi... *(Îşi retrage capul.)*
Domnul: Pentru puţin. Salutare.
(I. L. Caragiale, „La poştă")

5. Iniţiaţi, la nivel de clasă, un dialog despre noţiunea de dialog. Aveţi în vedere următoarele:
- tema dialogului (partea centrală) este deja anunţată; trebuie introdusă însă printr-o ofertă de dialog, pe care o poate face profesorul sau un coleg;
- introducerea coerentă a noţiunilor învăţate despre dialog;
- modul de intrare în dialog, fără a perturba comunicarea antevorbitorilor;
- adecvarea replicilor proprii la conţinutul discuţiei;
- durata intervenţiei proprii;
- verificarea faptului că suntem ascultaţi cu atenţie.

6. Faceţi aprecieri asupra calităţii dialogului purtat în clasă.
7. Alcătuiţi, sub formă scrisă, un dialog în care să ilustraţi cunoştinţele şi competenţele dobândite.

Dialogul este mijlocul generalizat de interacţiune umană, fiind inclus în:
- formele curente de comunicare: **conversaţia cotidiană şi discuţia**;
- formele specializate ale discuţiei (care includ mijloace de comunicare în masă sau alte forme de organizare a comunicării): **masa rotundă, colocviul** (de examinare sau de comunicări ştiinţifice), **şedinţa** (a unui complet de judecată, de analiză a unei activităţi) **şi interviul** (de angajare şi de presă).

Dintre aceste forme, conversaţia cotidiană este cel mai des întâlnită şi în genere mai liberă faţă de regulile comunicării prin dialog.

Aceasta nu este, de obicei, o comunicare programată, cu reguli stricte, dar reuşita ei, care armonizează şi reglează relaţiile umane, depinde totuşi de gradul în care interlocutorii cunosc şi respectă regulile generale ale dialogului.

Desfăşurarea celorlalte forme de comunicare este condiţionată de reguli precise, acceptate de interlocutori, de respectarea cărora depinde atingerea scopului comunicării.

Respectarea regulilor comunicării este deci esenţială în dialogul eficient.

Regulile dialogului se referă la:
- modul în care se intră în discuţie, deschizând, din iniţiativă proprie, discuţia sau prin integrare într-un dialog deja început;
- felul în care se cedează cuvântul şi se reia într-un moment oportun, când s-a creat o pauză în discuţie; sunt necesare câteva explicaţii asupra celor expuse de preopinent (intervenţia fiind, în acest caz, scurtă); un antevorbitor şi-a încheiat intervenţia;
- modul în care se intervine într-un dialog purtat de persoane necunoscute;
- durata unei intervenţii în dialog;
- adecvarea mesajului propriu sau a intervenţiei la tema dialogului;
- menţinerea atenţiei şi controlul permanent al mesajului şi al canalului de comunicare.

❖ Exersaţi !

1. Creaţi, pe grupe de câte 4-5 elevi, situaţii de comunicare în care să respectaţi regulile dialogului.
2. Prezentaţi, la nivelul clasei, două-trei astfel de situaţii şi analizaţi modul în care se respectă regulile dialogului.
3. Creaţi, pe grupe, situaţii de comunicare în care nu se respectă regulile menţionate mai sus. Procedaţi la analiza greşelilor care au dus la nerespectarea regulilor dialogului şi la perturbarea comunicării.

Impiegatul: Îmi pare bine... Fiți sigur că vă vom anunța îndată ce va sosi ceva.
Domnul: Mersi.
Impiegatul: Pentru puțin. *(Își retrage capul.)*
Domnul: Îndatorat. Vă salut. *(Pleacă.)*
Impiegatul (scoțând iar capul): Mă rog.
Domnul (întorcându-se): Poftim...
Impiegatul: Dar... unde ședeți dv. ...?
Domnul: La mătușă-mea.
Impiegatul: Mersi... *(Își retrage capul.)*
Domnul: Pentru puțin. Salutare.
(I. L. Caragiale, „La poștă")

5. Inițiați, la nivel de clasă, un dialog despre noțiunea de dialog. Aveți în vedere următoarele:

- tema dialogului (partea centrală) este deja anunțată; trebuie introdusă însă printr-o ofertă de dialog, pe care o poate face profesorul sau un coleg;
- introducerea coerentă a noțiunilor învățate despre dialog;
- modul de intrare în dialog, fără a perturba comunicarea antevorbitorilor;
- adecvarea replicilor proprii la conținutul discuției;
- durata intervenției proprii;
- verificarea faptului că suntem ascultați cu atenție.

6. Faceți aprecieri asupra calității dialogului purtat în clasă.
7. Alcătuiți, sub formă scrisă, un dialog în care să ilustrați cunoștințele și competențele dobândite.

Dialogul este mijlocul generalizat de interacțiune umană, fiind inclus în:

- formele curente de comunicare: **conversația cotidiană** și **discuția**;
- formele specializate ale discuției (care includ mijloace de comunicare în masă sau alte forme de organizare a comunicării): **masa rotundă**, **colocviul** (de examinare sau de comunicări științifice), **ședința** (a unui complet de judecată, de analiză a unei activități) și **interviul** (de angajare și de presă).

Dintre aceste forme, conversația cotidiană este cel mai des întâlnită și în genere mai liberă față de regulile comunicării prin dialog.

Aceasta nu este, de obicei, o comunicare programată, cu reguli stricte, dar reușita ei, care armonizează și reglează relațiile umane, depinde totuși de gradul în care interlocutorii cunosc și respectă regulile generale ale dialogului.

Desfășurarea celorlalte forme de comunicare este condiționată de reguli precise, acceptate de interlocutori, de respectarea cărora depinde atingerea scopului comunicării.

Respectarea regulilor comunicării este deci esențială în dialogul eficient.

Regulile dialogului se referă la:

- modul în care se intră în discuție, deschizând, din inițiativă proprie, discuția sau prin integrare într-un dialog deja început;
- felul în care se cedează cuvântul și se reia într-un moment oportun, când s-a creat o pauză în discuție; sunt necesare câteva explicații asupra celor expuse de preopinent (intervenția fiind, în acest caz, scurtă); un antevorbitor și-a încheiat intervenția;
- modul în care se intervine într-un dialog purtat de persoane necunoscute;
- durata unei intervenții în dialog;
- adecvarea mesajului propriu sau a intervenției la tema dialogului;
- menținerea atenției și controlul permanent al mesajului și al canalului de comunicare.

❖ Exersați !

1. Creați, pe grupe de câte 4-5 elevi, situații de comunicare în care să respectați regulile dialogului.
2. Prezentați, la nivelul clasei, două-trei astfel de situații și analizați modul în care se respectă regulile dialogului.
3. Creați, pe grupe, situații de comunicare în care nu se respectă regulile menționate mai sus. Procedați la analiza greșelilor care au dus la nerespectarea regulilor dialogului și la perturbarea comunicării.

4. Faceţi aprecieri asupra modului în care se respectă, de către elevi, regulile dialogului în cadrul diverselor activităţi didactice. Luaţi în considerare:

- dacă este necesar să se respecte regula preluării cuvântului (să nu se intervină inoportun în discuţie, să nu se vorbească fără a fi invitat);
- dacă se intervine prin întreruperea vorbitorului, uneori chiar a profesorului;
- dacă durata intervenţiei este cea adecvată, pentru a transmite informaţiile solicitate în desfăşurarea lecţiei sau în evaluarea orală (de obicei răspunsurile multor elevi sunt lacunare, scurte, trunchiate, fără o argumentare convingătoare);
- dacă mesajul este adecvat subiectului pus în discuţie;
- dacă se urmăreşte cu atenţie evoluţia dialogului (cu această regulă atingem una dintre cele mai delicate probleme: atenţia în clasă!);
- dacă se respectă, în timpul lecţiilor, faţă de colegi şi faţă de profesori, principiul politeţii pozitive;
- dacă în afara lecţiilor, în pauză sau în mediul social, se respectă principiul politeţii în comunicare.

5. Comparaţi situaţiile de dialog create la exerciţiul 1 cu realitatea curentă a dialogului în clasa voastră.

6. Procedaţi la o autoevaluare potrivit cerinţelor de la exerciţiul 4:

- acordaţi-vă câte un punct pentru fiecare condiţie îndeplinită, necesară unui dialog eficient;
- transformaţi punctajul obţinut în note pe scara 1-10. Întrucât cunoştinţele şi competenţele de comunicare fac parte din programa şcolară, luaţi în considerare că profesorul poate avea alt punct de vedere, putând să nu vă declare competenţi la exerciţiul de comunicare chiar pentru neîndeplinirea unei singure condiţii mai importante (de exemplu, nerespectarea condiţiei atenţiei, nerespectarea principiului politeţii etc., factori perturbatori ai comunicării la nivelul întregii clase).

7. Alcătuiţi, în formă scrisă, un text în care se respectă regulile dialogului şi alt text în care acestea sunt încălcate. Textele pot fi, eventual, pe aceeaşi temă.

8. Analizaţi, într-o compunere de 20-30 de rânduri, efectele respectării regulilor dialogului şi ale perturbării comunicării. Analiza poate compara cele două texte.

TEST

În textul de mai jos se încalcă mai multe reguli/componente/funcţii ale actului de comunicare.

Cerinţe:

a) identificaţi şi explicaţi pe scurt două dintre acestea;

b) comentaţi, în cel mult o pagină, efectele literare pe care le creează perturbarea, „criza comunicării” în textul de mai sus;

c) creaţi un text literar de aproximativ aceleaşi dimensiuni, pe o temă la alegere, în care să folosiţi, cu efecte artistice, procedee asemănătoare de perturbare a situaţiei de comunicare.

Domnul: Domnu-i acasă?
Feciorul: Da, dar mi-a poruncit să spui, dacă l-o căuta cineva, c-a plecat la ţară.
D.: Dumneata spune-i c-am venit eu.
F.: Nu pot, domnule.
D.: De ce?
F.: E încuiată odaia.
D.: Bate-i, să deschidă.
F.: Apoi a luat cheia la dumnealui când a plecat.
D.: Care va să zică, a plecat?
F.: Nu, domnule, n-a plecat.
D.: Amice, eşti... idiot!
F.: Ba nu, domnule!
D.: Zici că nu-i acasă.
F.: Ba-i acasă, domnule.
D.: Apoi, nu ziseşi c-a plecat?
F.: Nu, domnule, n-a plecat.
D.: Atunci e acasă.
F.: Ba nu, da' n-a plecat la ţară, a ieşit aşa.
D.: Unde?
F.: În oraş!
D.: Unde!?

F.: În Bucureşti.
D.: Atunci să-i spui c-am venit eu.
F.: Cum vă cheamă pe dv.?
D.: Ce-ţi pasă?
F.: Ca să-i spui.
D.: Ce să-i spui? de unde ştii ce să-i spui, dacă nu ţi-am spus ce să-i spui? Stăi, întâi să-ţi spui; nu te repezi... Să-i spui când s-o întoarce că l-a căutat...
F.: Cine?
D.: Eu.
F.: Numele dv....
D.: Destul atâta! mă cunoaşte dumnealui... suntem prieteni...
F.: Bine, domnule.
D.: Ai înţeles?
F.: Am înţeles.

(I. L. Caragiale, „Căldură mare")

MONOLOGUL

„Cât îmi sunt de urâte unele dobitoace,
Cum lupii, urşii, leii şi alte câteva,
Care cred despre sine că preţuiesc ceva!
De se trag din neam mare,
Asta e o-ntâmplare:
Şi eu poate sunt nobil, dar s-o arăt nu-mi place.
Oamenii spun adesea că-n ţări civilizate
Este egalitate.
Toate iau o schimbare şi lumea se ciopleşte,
Numai pe noi mândria nu ne mai părăseşte.
Cât pentru mine unul, fieştecine ştie
C-o am de bucurie
Când toată lighioana, măcar şi cea mai proastă,
Câine sadea îmi zice, iar nu *domnia voastră.*"
Aşa vorbea deunăzi cu un bou oarecare
Samson, dulău de curte, ce lătra foarte tare.

(Grigore Alexandrescu, „Câinele şi căţelul")

❖ Invitaţie la dialog

1. Recitiţi monologul din poezie şi observaţi:
- cui adresează mesajul (dacă dulăul vorbeşte cu sine însuşi sau se adresează unui receptor);
- formulele de adresare folosite;
- atitudinea receptorului;
- dacă se schimbă rolurile în comunicare;
- formule de control al canalului de comunicare (cum menţine atenţia interlocutorului).

2. Comparaţi monologul cu dialogul, stabilind:

a) asemănări:
- ambele presupun existenţa celor doi poli ai comunicării, emiţătorul şi receptorul;
- comunicarea se face prin acelaşi cod lingvistic şi acelaşi canal, natural sau tehnic;
- ambele forme de comunicare sunt corelate cu un referent;
- folosesc amândouă elemente lingvistice asociate cu elemente nonverbale sau paraverbale;

b) deosebiri:
- monologul are sens unidirecţional;
- emiţătorul conduce actul de comunicare, rolul său devenind mai important în monolog decât în dialog;
- monologul permite adresarea către un număr mai mare de receptori, care constituie auditoriul;
- monologul sporeşte în importanţă în condiţiile dezvoltării tehnice a mijloacelor de comunicare în masă.

❖ Exersați !

1. Rostiți un monolog, pe o temă accesibilă, astfel încât să vă puteți concentra asupra structurii și conținutului acestuia.

2. Discutați despre modul în care emițătorul:
- construiește monologul, cu **introducere, cuprins și încheiere**:
- anunță oferta de comunicare;
- captează atenția auditorilor;
- își organizează structura monologului (cum focalizează acțiunile verbale, nonverbale și paraverbale asupra auditoriului; strategia prin care se asigură de interesul și atenția receptorilor).
- folosește corect elementele lingvistice ale comunicării, pentru a nu stârni reacții ale auditoriului de perturbare a comunicării (râsete, reacții de respingere a ofertei de comunicare, replici polemice etc.);
- încheie monologul.

❖ Teme

✦ **1.** Scrieți un monolog în care să includeți caracteristicile acestei forme de comunicare.

✦ **2.** Alegeți un monolog dintr-o comedie de I. L. Caragiale și analizați structura dialogului și cum se comportă factorii comunicării în timpul acestuia, având în vedere și criteriile și observațiile adoptate la discuția din clasă.

TIPURI DE MONOLOG

Monologurile se clasifică după mai multe criterii:

1. După relația cu dialogul:

- **monologuri independente**, nerelaționate cu replici dialogale, putând să apară: într-un context narativ; ca monolog pe scenă, într-o piesă de teatru; ca monolog interior;
- **monologuri inserate în dialog**; reprezintă dezvoltarea unei replici, când comunicarea necesită explicații mai ample sau când un vorbitor acaparează discuția, acestea putând să trezească reacții de respingere din partea receptorilor.

2. După scopul comunicării:

- **monologul narativ**, care expune, relatează o întâmplare, un eveniment în succesiunea lui temporală, respectând mai multe condiții: intriga și acțiunile, localizarea temporală și spațială, acțiunile care decurg din intrigă; ideea că receptorul nu știe nimic din cele relatate și deci expunerea trebuie să fie clară și convingătoare;
- **monologul argumentativ-explicativ**, care vine să răspundă la întrebări despre existența, forma, cauza anumitor obiecte sau fenomene;
- **monologul persuasiv**, care încearcă să convingă auditoriul de necesitatea unei acțiuni, de calitățile unei persoane sau ale unui obiect, ca în discursurile electorale și sloganurile publicitare. Monologul oral, ca și dialogul, devine, prin consemnare grafică, **monolog scris**. În acest caz, codul de comunicare dobândește caracteristicile grafice de transmitere a mesajului.

Forme ale monologului oral se întâlnesc în emisiunile de radio și de televiziune, în spectacolele teatrale și de poezie, la reuniunile științifice și politice, în declarațiile de presă, în cadrul lecțiilor.

Specii ale monologului oral sunt: **expunerea** (relatarea, povestirea orală), **alocuțiunea, toastul, discursul, intervenția**.

❖ Invitaţie la dialog

Aplicaţi informaţiile de mai sus la următorul monolog din „O scrisoare pierdută", de I. L. Caragiale:

„PRISTANDA: Bine ziceţi, coane Fănică. Aseară pe la zece şi jumătate mă duc acasă, îmbuc ceva şi mă dau aşa pe-o parte să aţipesc numai un minuţel, că eram prăpădit de ostenit de la foc. Nevastă-mea zice, pardon: «Dezbracă-te, Ghiţă, şi te culcă.». Eu, nu; eu, la datorie, coane Fănică, zi şi noapte la datorie. Aşa, mă scol cam pe la douăspce fără un sfert şi, pardon, mă dezbrac de mondir, scoţ chipiul, mă îmbrac ţivileşte şi plec... la datorie, coane Fănică. Până să plec se făcuse vreo unul după douăspce. O iau prin dosul primăriei şi apuc pe maidan ca să ies la bariera «Unirii». Când dau să trec maidanul, văz lumină la ferestrele de din dos ale lui d. Nae Caţavencu şi ferestrele vraişte. Ulucile înalte... dacă te urci pe uluci, poţi intra pe fereastră în casă. Eu, cu gândul la datorie, ce-mi dă în gând ideea? zic: ia să mai ciupim noi ceva de la onorabilul, că nu strică... şi binişor, ca o pisică, mă sui pe uluci şi mă pui s-ascult: auzeam şi vedeam cum v-aud şi m-auziţi, coane Fănică, ştiţi, ca la teatru."

1. Demonstraţi că acest fragment este un monolog.
2. Comentaţi modul în care Pristanda controlează canalul de comunicare şi insistenţa lui de a fi ascultat cu atenţie şi de a fi bine înţeles.
3. Relevaţi particularităţile lingvistice ale comunicării orale, sub aspect fonetic, lexical, morfologic, de asemenea sub aspect sintactic-argumentativ.
4. Stabiliţi tipul de monolog din fragmentul dat în funcţie de criteriile de clasificare de mai sus.
5. Deduceţi, din conţinutul monologului, relaţiile dintre cei doi vorbitori.
6. Completaţi şi nuanţaţi, prin observaţiile voastre asupra monologului, ideea de bază a textului literar.

DESCOPERIREA LITERATURII POPULARE

LITERATURA POPULARĂ

Literatura populară reprezintă prima etapă, cu rădăcini îndepărtate şi greu de precizat, a creaţiilor literare ale unui popor. De acest adevăr încep să se convingă umaniştii şi cărturarii europeni încă din secolele XVII-XVIII, apoi poeţii romantici, care au constatat cu surprindere că există, în popor, un bogat tezaur de creaţii, de o diversitate şi de o profunzime impresionante. Deşi semnalări ale existenţei creaţiilor populare datează, de pildă în Spania, Danemarca, Anglia, încă din secolul al XVI-lea, primul care atrage atenţia asupra frumuseţii creaţiei populare este francezul Montaigne, care, în capitolul „Subtilităţi deşarte" („Des vaines subtilités"), din „Eseuri" („Les Essais", 1580), pune poezia populară alături de cea cultă. Faptul acesta rămâne însă, în epocă, singular, numai Charles Perrault, în Franţa, dând la iveală prima culegere de folclor în 1697, „Contes de ma mère l'Oye" („Povestiri ale mamei mele Gâsculiţa"). Impulsul cercetărilor mai intense asupra trecutului şi, implicit, asupra creaţiilor populare a fost dat de o lucrare de răsunet a italianului Giambattista Vico, „Ştiinţa nouă" („Principi di una scienza nuova", 1723), în care, enunţând teza circularităţii istoriei, a „cursurilor" şi „recursurilor" („corsi e ricorsi"), stabilea locul poeziei în istorie, ideea unei vârste poetice a omenirii, manifestate de pildă, pentru greci, în epopeile lui Homer, ca expresie a unei voci colective, sau, pentru italieni, în timpurile mai noi, în „Divina Comedie", a „Homerului toscan", Dante Alighieri. Pe baza acestei concepţii, a acestei „ştiinţe noi", iau avânt cercetările şi apar mai multe culegeri de folclor, principalele popoare europene valorificându-şi bogatul tezaur folcloric. Thomas Percy, în Anglia, publică, în 1765, culegerea „Relicve de poezie engleză străveche" („Reliques of Ancient English Poetry"), iar în Germania Herder dă la iveală antologia „Glasurile popoarelor în cântece" („Stimmen der Völker in Liedern", 1779), fraţii Grimm, cunoscutele basme, „Basme" („Das Mädchen"), Brentano şi Arnim, „Cornul fermecat al băiatului" („Des Knaben Wunderhorn").

La români, primele menţiuni despre creaţia populară apar în „Descrierea Moldovei" (1716), a lui Dimitrie Cantemir, care vorbeşte despre înclinaţia către „eres" a românilor şi despre reminiscenţele „păgâne", mitice, ale acestora, dând ca exemplu mitul Zburătorului. Chiar culegerea de legende a lui Ion Neculce, „O samă de cuvinte", poate fi interpretată ca o primă culegere de creaţii populare. Însă antologiile autentice, rezultat al unor acţiuni deliberate, având ca scop culegerea şi punerea în lumină, prin intermediul tiparului, a bogatei moşteniri folclorice româneşti, apar abia în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, sub efectul curentului romantic, care avea ca obiectiv, între alte orientări, şi privirea retrospectivă către istoria naţională şi către cultura poporului. Prima culegere de acest fel, rămasă de referinţă, este aceea a lui Vasile Alecsandri, „Poesii populare. Balade" (Iaşi, 1852). După aceasta, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, culegerile şi studiile de folclor iau o deosebită amploare, cuprinzând nume ale unor cărturari şi folclorişti remarcabili, între care Bogdan Petriceicu-Hasdeu, Simion Florea Marian, Artur Gorovei, Moses Gaster, Ion Pop Reteganul, Dumitru Stăncescu, iar în secolul al XX-lea Ovid Densusianu, N. Iorga, Dimitrie Gusti, Constantin Brăiloiu şi numeroşi alţii. Lucrările cele mai cunoscute, care cuprind fondul principal al materialelor folclorice româneşti, sunt „Legende sau basmele românilor" (1872), de Petre Ispirescu, „Poezii populare române" (1885), de G. Dem. Teodorescu, precum şi un monumental studiu comparatist al lui Lazăr Şăineanu, deosebit de modern pentru timpul său, ca metodă şi ca expresie critică, „Basmele române" (1895).

Concomitent cu descoperirea creaţiei populare, asistăm la apariţia unei noi discipline umanistice, a cărei nomenclatură este, ca proces de constituire, de asemenea extrem de instructivă. Termenul **folclor** (engl. *folklore*) este creat, în anul 1846, de un arheolog britanic, Ambrose Merton, şi are ca etimologie două cuvinte din limba engleză, *folk* = „popor", *lore* = „ştiinţă, înţelepciune"; el se impune, alături de conceptul de **creaţie** sau **literatură populară**, şi în cercetarea românească, datorită, în bună parte, marii sale capacităţi de formare a noi termeni ştiinţifici: **folcloric**, **folclorist**, **folcloristică** etc. Sunt necesare însă câteva delimitări şi precizări de concepte. Termenul cel mai cuprinzător în identificarea domeniului la care ne referim este cel de **folclor**, definit îndeobşte ca totalitate a creaţiilor artistice ale unui popor, către acest înţeles conducând înseşi sensurile cuvintelor de la care s-a format. Universalitatea folclorului este unanim recunoscută, întrucât există la toate popoarele, sub cele mai diverse forme de manifestare. Conceptul de **literatură populară** este subsecvent, mai restrictiv, referindu-se îndeosebi la creaţiile populare care au ca suport un text literar, un cod de comunicare bazat pe expresia lingvistică.

Creaţia populară are câteva trăsături specifice, dintre care cele mai importante sunt **caracterul oral, tradiţional, colectiv, anonim şi sincretic**, prezentându-se astăzi ca un proces structurat de-a lungul timpului, existând la nivelul comunităţilor umane, provenind dintr-o sursă anonimă, pe cale orală, mereu perfecţionată. Oralitatea este caracteristica cea mai evidentă în evoluţia acestui proces; exprimă, pe de o parte, modul de transmitere din generaţie în generaţie, pe de alta însă ea absoarbe şi exprimă toate caracterele comunicării orale, sub aspectul construcţiei enunţului şi al expresiei literare. **Caracterul tradiţional** constă într-un anume conservatorism al modalităţilor de expresie, teme, motive, tehnici prozodice, constituite îndeobşte ca invariante, variabilitatea constând în posibilităţile multiple de combinare a lor. **Caracterul anonim** al creaţiei populare rezultă din faptul că nu există o anume persoană responsabilă pentru o anumită formă de manifestare a folclorului, forma perfectă constituindu-se prin prelucrarea ei continuă. **Caracterul colectiv** este strâns legat de premisa anonimatului, care permite participarea mai multor autori la actul de creaţie, subliniind însă şi o paradoxală caracteristică individuală: creatorul este totuşi unul singur, cel iniţial, ceilalţi sunt modificatori sau amelioratori. **Sincretismul** rezultă din interferenţele codurilor de transmitere, din asocierile modalităţilor de expresie, **text literar, cântec, dans, mimică, gestică, joc de scenă**. Toate aceste caracteristici se află într-un continuu proces de circularitate, de condiţionare reciprocă.

Clasificarea creaţiilor folclorice, în genere dificilă, datorită vastităţii şi diversităţii materialului supus analizei, are în vedere, în primul rând, **criteriile consacrate de literatura cultă, pe genuri şi specii literare**, la care se adaugă cele determinate de **funcţiile ceremoniale şi rituale** ale unei însemnate părţi a creaţiei populare:

1. GENURI ŞI SPECII ALE LITERATURII POPULARE:

a) *opere lirice:* **doina** (de dor, de jale, de haiducie, de cătănie, de înstrăinare); **cântecul** (haiducesc, istoric, de dragoste, de înstrăinare, de muncă, de leagăn, de lume, cântece şi jocuri de copii etc.); **strigăturile**;

b) *opere epice:* • în versuri – **balada** (după Al. Amzulescu: fantastice, vitejeşti, păstoreşti, despre curtea feudală, familiale, jurnale orale); • în proză – **basmul, legenda, snoava, anecdota.**

2. **CREAȚIA LITERARĂ RITUALĂ SAU CEREMONIALĂ:**

a) ***folclorul obiceiurilor calendaristice***: **obiceiuri de Crăciun şi de Anul Nou** (colindele, „Pluguşorul", „Sorcova", „Ursul", „Capra", cântecele de stea etc.); **obiceiuri de primăvară** („Vergelul", „Junii", „Sâmbra oilor"); **obiceiuri de inducere a ploilor şi a prosperității recoltelor** („Paparudele", „Caloianul", „Lăzărelul", „Drăgaica"); **cântecele de clacă şi de şezători**;

b) ***folclorul ceremonialurilor de trecere:*** **naşterea, nunta** (orațiile, „Cântecul miresei"), **moartea** („Cântecul zorilor", „Cântecul bradului", cântecele de priveghi, bocetele).

În creațiile populare, fiecare popor şi-a înscris datele fundamentale ale existenței, marile întrebări asupra tainelor lumii şi ale vieții, ceremonialele şi practicile rituale în reprezentări particularizate de experiența şi de istoria proprie, dar coincidente în trăsăturile lor esențiale. Miturile, ca „istorii sacre", primordiale, adevăruri originare despre întemeierea lumii şi despre actele umane fundamentale, nu se suprapun însă creației populare în întregul ei, fiind necesară, de la început, o distincție fără echivoc. Chiar dacă vine uneori dintr-o arhaitate adâncă, nu orice creație populară conține mituri. Mitul ilustrează un fapt originar, care se poate regăsi sau nu într-o creație populară, putând fi, când nu se poate identifica, un motiv ce poate lua o anume expresie artistică. Există de altfel o anumită structurare în timp a creației populare: basmele arhaice, mai apropiate de începuturi, conțin **miturile esențiale,** despre **nemurire, ființele celeste, formarea popoarelor, a cosmosului, crearea ființei umane.** Marile mitologii, greacă, indiană, celtică, germanică, explică, fiecare cu particularitățile ei, cosmogonia şi antropogeneza, apariția zeilor, a eroilor civilizatori, amestecul acestora în viața oamenilor. Chiar în mitologii mai puțin cunoscute şi recuperate mai târziu, rămase multă vreme izolate de cultura europeană, de pildă a indienilor ingalisk din Alaska, există explicații în linii mari asemănătoare. În toate acestea însă, pe măsură ce lumea se banalizează şi îşi pierde aura de primordialitate a creației, subiectele predilecte ale literaturii populare devin satul, colectivitatea, existența zilnică, repetabilă, obiceiurile şi ritualurile rămânând principalele resurse ale creației populare.

Multă vreme s-a crezut că românii, popor mai tânăr pe scara istoriei, nu au o mitologie propriu-zisă, proprie, prezentând numai reminiscențe ale mitologiilor din ariile geografice învecinate, din care creațiile populare româneşti, îndeosebi basmele, mai puțin baladele, recuperează ecouri tardive, cărora le dau coloratură etnică specifică. Lazăr Şăineanu, în „Basmele române" (1895), nu procedează altfel, înscriind însă, printr-un excepțional studiu comparatist, basmele româneşti într-o tipologie universală, făcând, pentru prima dată, conexiunea între folclor şi mitologie, dând, prin urmare, creației populare româneşti izvoare şi rădăcini mai adânci. G. Călinescu, în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent" (1941), selectează patru mituri, patru filoane ale tradiției, puternic rezonante în literatura populară şi în creația cultă: **mitul întemeierii**, „Traian şi Dochia"; „Miorița", în care „e simbolizată **existența pastorală** a poporului român", dar şi „situația cosmică a omului"; **mitul creației,** „Meşterul Manole", simbolizând „condițiile creațiunii umane, încorporarea suferinței individuale în opera de artă"; „**mitul erotic**", sexualitatea, reprezentat de credințele în Zburător.

Un demers complet, de configurare a unei mitologii autohtone, întreprinde Romulus Vulcănescu, în „Mitologie română" (Editura Academiei, 1987), vastă lucrare de sinteză, care porneşte de la îndepărtate rădăcini, de la „mitologiile ancestrale" (predacă, protodacă, dacă, dacoromană), ia în discuție ipotezele şi controversele mitogenezei româneşti şi face un popas cu intenții de exhaustivitate asupra structurii şi componentelor mitologiei române. Ca şi mitologiile cunoscute, universalizate, şi cea autohtonă presupune o cosmogonie inițială, credințe despre naşterea lumilor şi a omului, o teogonie dualistă, bazată pe înfruntarea primordială dintre Fărtate și Nefărtate, principiul pozitiv și cel negativ, ca factori ai evoluției, cultul Moșilor și al Babelor, credințele în zâne și în Ursitori, miturile solare (ale Soarelui Sfânt) și lunare (Sora Soarelui, în ipostază antropomorfă: Ileana Cosânzeana), o bogată eroologie mitică, desprinsă din balade, legende și basme, un vast inventar de legende vizând toponimia mitică, miturile apelor și ale pădurii, poveștile cu animale și păsări, mitologia ocupațiilor.

Toate aceste exemple pregnante conturează dimensiunile mitologiei și ale creației populare românești, compatibile cu ale celorlalte mitologii, cu teme și motive congenere, de multe ori ilustrate cu o notă de incitantă originalitate.

Literatura populară a fost întotdeauna un izvor important de inspirație pentru scriitori, de la Mihai Eminescu, Ion Creangă și Ioan Slavici, în perioada marilor clasici, până la Mihail Sadoveanu și Mircea Eliade în secolul al douăzecilea.

MITUL ZBURĂTORULUI. Explică apariția primilor fiori ai dragostei la tinerele fete, fiind menționat, pentru prima dată, ca „eres", credință păgână, către care poporul era încă „foarte plecat", de Dimitrie Cantemir, în „Descrierea Moldovei": „este o nălucă, un om tânăr frumos, care vine noaptea la fete mari, mai ales la femeile de curând măritate, și toată noaptea săvârșește cu dânsele lucruri necuviincioase, cu toate că nu poate fi văzut de ceilalți oameni, nici chiar de cei care îl pândesc.". Zburătorul este un personaj celest, nemuritor, stârnind focul dragostei fetelor tinerele, părăsindu-le îndată ce acest lucru s-a întâmplat. El vine în cicluri, urmând legile dezvoltării biologice a generațiilor, luând diverse forme, mai blânde sau terifiante. Personaje celeste cu acest rol existau, la popoare diferite, din cele mai vechi timpuri: **fées** la anglo-saxoni, **farfadets** la celtici, **domovi** la popoarele slave, **silfi**, **heruvimi** în civilizația occidentală. Mai târziu, mitul Zburătorilor se degradează: în locul lor apar personaje malefice, monstruoase, vrăjitoare călătorind pe mături, îndeplinind diverse ritualuri magice. Mitul Zburătorului va fi asimilat, în romantism, unui motiv cu o mai largă circulație, **mitul îngerului căzut**, al demonului reconvertit, printr-o atracție irezistibilă, către jumătatea pierdută, seraful, regăsit, ca ilustrare literară la noi, în „Zburătorul" lui Ioan Heliade-Rădulescu și în „Călin (file din poveste)" și „Luceafărul" lui Eminescu.

MITUL ÎNTEMEIERII, „Traian și Dochia", o legendă resuscitată, cum crede G. Călinescu, mai întâi de Gheorghe Asachi, de fapt cel puțin două legende, amintite și de Dimitrie Cantemir, se instituie în ordine literară în poezia lui Eminescu „Povestea Dochiei și ursitorile": Dochia, vechiul nume al Daciei, este spiritul autohton ce protejează pământurile de la nord de Danubiu, devenind nemuritoare după căsătoria cu Traian. Ea este văduvă și are un fiu, rămas să păzească teritoriul vechii Dacii dintr-un loc misterios, din **codrul magic** sau de pe un vârf de munte.

MITUL CREAȚIEI. Potrivit vechilor credințe, anterioare creștinismului, cele considerate adevărate, după cum spune Eminescu (în „Strigoii", regina Maria este trezită la viață prin renunțarea la creștinism, prin invocarea celor patru stihii ale lumii de către un mag uitat de vreme în domul carpatic, identificat cu Zalmoxis sau cu un discipol al său), orice construcție trebuie să aibă viață, un suflet, dat prin jertfirea unei ființe umane, de regulă un tânăr sau o tânără. Balada „Meșterul Manole" ilustrează cel mai bine acest fapt: pentru construirea și durabilitatea mănăstirii de pe Argeș sunt jertfite aproape toate personajele, mai întâi Ana, apoi toți meșterii.

IELELE. Sunt personaje magice, lunatice, fantomatice, care apar în fața tinerilor uimiți și le iau mințile, răzbunându-se în felul acesta pentru că au fost văzute dezbrăcate, la fel ca zeița Diana, care îl săgetează pe imprudentul cutezător ce o văzuse făcând baie. Personaje fantastice, locuind în păduri și ieșind noaptea pe câmpuri, nemuritoare, similare cu celebrele **banshees** din epopeile celtice, ielele (nenumite, din superstiție, menționate doar prin pronume, **iele**) există dincolo de timp, sunt tentacule ale forțelor transcendentale în realitatea comună.

PERSONAJE MITOLOGICE. Literatura populară conține și alte personaje mitologice, **Fărtatele și Nefărtatele, Cavalerul Trac, vârcolacii, zmeii, sfinții,** de cele mai multe ori însă dezbrăcate de aura mitologică, umanizate, din dorința povestitorului de a stabili tangențe cu divinul. **Călușarii execută** un dans bine reprezentat pe tot teritoriul românesc, cultul lor fiind similar cu al celților. Conducătorul lor spiritual este **Irodeasa** sau **Arada**, un fel de zeiță a nopții, răspunzătoare de vrăjile din vis. Călușarii imită mersul săltat al cailor, al **rusaliilor (ziua morților** la români), fiind capabili de vindecări rituale. Au o organizare tribală mitică, de **sântoaderi,** cavaleri având cozi și copite de cal, dansând noaptea de ziua sfântului Toader sau Toder, un protector al celor trecuți în lumea drepților. Sărbătoarea de **Rusalii** (sau **Sabatul, dansul nocturn**), este răspândită și în Franța, Spania, Italia, Germania, Anglia, la alaiul celor morți participând personaje mitologice, Wotan (Odin), regele Arthur, Herlechinus, sau mitizate, ca Dietrich von Bern. **Drăgaica și paparudele** sunt tot manifestări ale unui spirit mitic uitat, personajele exprimând adevăruri nerecognoscibile la nivelul profan al lumii moderne. **Zânele** provin (ca denumire) din **Diana, zeița vânătorii,** termenul de **Făt-Frumos,** din limba latină, **fetus formosus.**

RITURILE DE TRECERE. În planul vieții cotidiene apar **obiceiuri noi,** legate de nuntă, botez sau înmormântare. La celți, trecători și pe plaiurile noastre, existau, spre exemplu, șapte tipuri de nunți și e de presupus că și dacii aveau o mare diversitate de manifestare a acestor evenimente. Cu timpul, obiceiurile se osifică, devin rituale, cu o puternică tentă cutumiară. Prima consemnare ordonată a obiceiurilor de nuntă provine tot de la Dimitrie Cantemir, care le menționează în „Descrierea Moldovei", acestea fiind repetabile, conținând mai multe etape: scopul nunții, etatea mirilor, consimțământul părinților, pețirea, zestrea, răpirea.

„Cântecul zorilor" semnifică încheierea evenimentului ceremonial la moarte, soarele trebuind să întârzie, pentru ca mortul să nu fie dus la groapă. „Cântecul bradului" este practicat pentru tinerii care au murit înainte de a fi nuntiți. **Comunitatea** are un rol important în toate aceste evenimente: la **riturile de trecere** asistă toată lumea care îl cunoaște pe omul supus evenimentului, conducându-l pe drumul său firesc, spre nuntire sau spre moarte. Obiceiuri legate de **naștere** sunt **botezul, molitva și cumetria,** iar de **moarte, bocetul. Descântecele** apelează la forțele magice pentru a se realiza un anumit deziderat, îndrăgostirea fetei iubite de un anume tânăr sau vindecarea unei boli. Blestemul invocă forțele malefice pentru împlinirea unei dorințe împotriva unui presupus dușman. **Caloianul și nedeia** sunt obiceiuri diferite, primul fiind o înmormântare rituală, efectuată duminica, al doilea reprezentând crearea unei vetre a satului, unde se spun povești și diverse narațiuni.

DORUL. Sentimentele de jale, de bucurie, cu ocazia celor trei sărbători esențiale ale omului, nașterea, nunta și moartea, sunt evocate în **doine, lungi** sau **scurte.** Există **doine de cătănie, de trecere a anotimpurilor, adresate bătrânilor și tinerilor, de pribegie.** Sentimentul predominant este însă cel de tristețe, de **dor,** cuvânt singular în civilizația europeană, cum spunea Lucian Blaga, comparabil poate numai cu spaniolul **soledad** sau portughezul **saudade.**

PĂCALĂ ȘI TÂNDALĂ. De o altă situație se bucură personaje apărute mai târziu, **Păcală** și **Tândală,** nemitizate, provenite dintr-un fond autohton nedacic, bazate pe un spirit de șiretenie caracteristică omului de rând, menit a satiriza și elimina prostia și trândăveala.

HAIDUCUL. Este un personaj târziu, demitizat, al literaturii populare, un erou subsecvent, cu virtuți justițiare, ascunzându-se în păduri pentru a lua bani de la asupritori și a-i da săracilor. „Toma Alimoș", „Iancu Jianu", „Novac", „Iorgu-Iorgovan", „Sârb-Sărac" fac parte din această categorie. Codrul, pistoalele, fuga sunt principalele medii, obiecte și acțiuni descrise în doinele și baladele de haiducie.

MIORIȚA

La mai bine de un veac și jumătate de când a fost descoperită, în anul 1846, în Munții Vrancei, de către Alecu Russo, „Miorița" rămâne, de departe, capodopera de necontestat a creației populare românești. Aprecierile făcute asupra ei, de-a lungul timpului, de istorici, folcloriști, scriitori, filozofi, constituie, de asemenea, formulări memorabile, care îi subliniază perfecțiunea de ansamblu și o situează în contextul valorilor naționale și universale sau evidențiază elemente de amănunt, care îi sporesc profunzimea și frumusețea. Însuși Alecu Russo o considera „cea mai frumoasă epopee pastorală din lume", cu care mari poeți din literatura universală, ca Vergiliu sau Ovidiu, s-ar fi mândrit, „dacă ar fi compus această minune poetică". Mihai Eminescu o numea „acea inspirațiune fără seamăn, acel suspin al brazilor și al izvoarelor de pe Carpați", iar Mihail Sadoveanu „cea mai nobilă manifestare poetică a neamului nostru". Dintre străini, marele istoric Jules Michelet, primul traducător al baladei în limba franceză, în 1854, aprecia că este „un lucru atât de sfânt și de emoționant, că-ți sfâșie inima".

Preluată de la Alecu Russo, „Miorița" a fost publicată de Vasile Alecsandri în anul 1850, în revista „Bucovina", și apoi în fruntea culegerii sale de „Poezii populare" din 1852 și în ediția a doua, „Poezii populare ale românilor", din 1866. Alecsandri îi stabilește, pentru prima dată, titlul de „Miorița" (cu variantele „Oița" sau „Mioara") și tot el, după cum spune Mircea Eliade („De la Zalmoxis la Genghis-Han", Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1980, p. 223), „a transcris-o cu libertatea pe care i-o permite epoca", fapt de altfel mărturisit chiar de poet într-un interviu: „Am procedat cu unele din aceste poezii ca un giuvaergiu cu pietrele prețioase. Am respectat subiectul, stilul, forma și chiar unele rime incorecte care le caracterizează. Departe deci de a le fi aranjat conform gustului modern, eu le-am conservat ca pe niște bijuterii de aur pe care le-aș fi găsit acoperite de rugină și deformate. Am făcut să dispară petele și le-am redat strălucirea lor dintru început.". Deși contestată de unii cercetători pentru inautenticitate și „lipsă de viață" (Tudor Pamfile, de exemplu), varianta lui Vasile Alecsandri este completă din punct de vedere structural, iar sub aspect artistic se apropie de perfecțiune.

Ca arie de răspândire, „Miorița" se întâlnește în toate regiunile locuite de români, inclusiv în spațiul iugoslav și în Macedonia, în peste nouă sute de variante (Adrian Fochi vorbește de 930), fapt cu multiple semnificații privind timpul creării baladei și ideea de unitate culturală și spirituală a românilor de pretutindeni. Cele mai multe dintre aceste variante, din Moldova și din Muntenia, sunt balade, dar în Transilvania „Miorița" circulă și sub formă de colind, în texte cu o acțiune mai restrânsă, din care de obicei lipsesc motivul mioarei năzdrăvane și episodul final, al măicuței bătrâne.

În ciuda acestei extraordinare diversități a formelor poetice, analiza statistică a conținutului baladei, a temelor și motivelor a condus la stabilirea câtorva episoade principale, ce pot fi reduse la patru, care subordonează teme și motive secundare de susținere a subiectului. Adrian Fochi, în lucrarea amintită, le grupează astfel: – **cadrul epic inițial** (loc de petrecere a unor întâmplări neobișnuite, personajele, cauzele complotului); – **motivul mioarei năzdrăvane**; – **testamentul ciobănașului**, acel lung monolog liric în care baciul moldovean fixează locul înmormântării sale, cu ritual și obiecte specifice modului de trai păstoresc; – **motivul căutării**, al măicuței bătrâne. Unii cercetători stabilesc cinci motive ale baladei, desprinzând din testamentul ciobănașului două unități poetice: – **motivul înmormântării** în mijlocul naturii; – **alegoria morții**

ca nuntă. Dintre toate variantele „Mioriței", schema completă se întâlnește în Muntenia, iar forma literară desăvârșită artistic, unanim recunoscută, este cea a variantei publicate de Vasile Alecsandri. Pe de altă parte, deși este o baladă, deci operă epică, „Miorița" prezintă, în mod mai puțin obișnuit, o originală **împletire de epic, liric și dramatic**, fapt ce îi conferă un plus de profunzime și de valoare artistică. Secvența epică se reduce de fapt numai la **cadrul epic inițial**, un fel de **expozițiune**, în care se stabilește locul întâmplărilor și apar cei trei ciobani, care, într-o baladă obișnuită, ar trebui să fie personaje participante la o acțiune mai puțin obișnuită. Ei rămân însă la un nivel acțional ipotetic, concretizat într-o **intrigă** numai prefigurată, un omor posibil, care, prin dialogul dintre mioara năzdrăvană și ciobănașul moldovean, dobândește notele unui crescendo dramatic. După acest moment însă conținutul baladei, prin lungul testament al ciobănașului moldovean, se transferă în registrul liric, moartea devenind ipotetică („Și de-a fi să mor…"). De o **dezvoltare** propriu-zisă **a acțiunii** nu poate astfel să fie vorba, iar **deznodământul** lipsește. **Punctul culminant** din baladele clasice este înlocuit cu un moment de maximă amplitudine a tensiunii lirice, reprezentat de **alegoria moarte-nuntă**.

Numeroasele interpretări ale baladei, în fapt o întreagă literatură critică, au dezbătut, încă de la început, aspecte privind geneza, vechimea și mesajul filozofic și artistic al acestei excepționale creații literare. Semnificativă ni se pare, în acest scop, părerea lui H. Sanielevici, care, după ce stabilește legătura baladei cu sacrificiile rituale ale lui Osiris și cultul geto-dac al lui Zalmoxis („Fiindcă omul jertfit anual întrupa zeul, putem afirma că eroul «Mioriței» era un Zalmoxis"), relevă dificultățile pe care le întâmpină exegetul unui text de o asemenea profunzime și valoare artistică: „Această tragedie, de o măreție unică, a servit la geți ca temă strălucitului poem «Miorița». În cursul veacurilor înțelesul primordial s-a pierdut; subiectul s-a trivializat până la a deveni uciderea cu scop de jefuire… Au rămas însă componentele și a rămas atmosfera tragică, apăsătoare, mistică. Intelectualitatea țării, îndeosebi nobilii noștri scriitori de odinioară, s-au entuziasmat de valoarea artistică a poemului și au simțit intuitiv că el cuprinde un miez tainic, față de care genunchiul se pleacă fără de voie. De aceea au organizat în jurul «Mioriței» un cult al neamului întreg, cult care dăinuie și azi. De ce natură este acest miez, se căznesc zadarnic să afle, de trei sferturi de secol, generații de cercetători, dintre care unii inteligenți, harnici și foarte învățați. Ei se învârtesc în jurul unei cutii încuiate și caută să ghicească după exterior conținutul."

Această adevărată „cutie neagră", nedescifrată pe deplin nici până astăzi, a condus la emiterea a numeroase judecăți de valoare, tot atâtea posibilități de interpretare a unui text care, purtând aura capodoperei, rămâne mereu deschis altor sugestii analitice. Dan Botta considera moartea ca o jubilație, Liviu Rusu, pe linia deschisă de Jules Michelet, subliniază pasivitatea și resemnarea ciobanului în fața morții. Lucian Blaga vorbea de **matricea stilistică** a spațiului mioritic, sub semnul căruia se constituie întregul câmp ideatic al baladei, aplicând astfel teoriile de filozofie a culturii și de psihologie abisală ale lui Riegl, Spengler și Frobenius, după care există o legătură între spațiul cultural și peisaj, văzut ca dimensiune analitică. G. Călinescu situa „Miorița" în rândul celor patru mituri fundamentale ale poporului român, socotind că reprezintă „mitul existenței noastre pastorale", alături de miturile întemeierii, al creației și al dragostei. S-a cristalizat astfel, cu timpul, ideea că în această celebră baladă pastorală este oglindită expresia cea mai autentică a sufletului ancestral românesc, implicând o gravă meditație asupra existenței umane și o replică originală pe care poporul român o dă realității crude și neiertătoare a morții.

În buna tradiție a baladei populare, „Miorița" începe cu fixarea locului acțiunii: „Pe-un picior de plai/ Pe-o gură de rai…". Formula de început nu este însă una banală, tocită de uzul îndelungat, ci își păstrează, de-a lungul veacurilor, întreaga prospețime. S-a spus că aceste două metafore inițiale sunt unice în literatura română, în aceste îmbinări lexicale exprimându-se legătura indestructibilă dintre om şi natură, definitorie pentru spiritualitatea românească, extinsă, către finalul baladei, la dimensiuni cosmice. Metaforele evocă plaiul românesc, cadrul natural specific îndeletnicirilor pastorale, concentrând, într-un singur tablou, imaginea unei naturi de o frumusețe paradiziacă. Lucian Blaga, care a dezvoltat o originală teorie a „spațiului mioritic", definea plaiul „un plan înalt, deschis pe o coamă verde de munte, scurs molcom la vale". Această succesiune deal-vale, prelungită la nesfârşit, dă sufletului românesc perspectiva infinitului şi a eternității. Spațiul baladei este deci un loc înalt, în singurătatea munților, şi prefigurează tablouri cosmice care dau sufletului linişte şi nemărginire, favorizând meditația asupra marilor probleme ale vieții şi ale morții. Numai în acest cadru, într-o solitudine aproape ascetică, în vecinătatea simbolică a raiului, puteau să apară întrebările grave şi complexe pe care spiritualitatea românească şi le adresează prin intermediul ciobanului moldovean.

„În continuare, spune Octavian Buhociu, mişcarea de imagini, personaje, sentimente, emoții existențiale şi iarăşi de tablouri cosmice cu sursa tragediei în firea universului, în cuvinte şi cadențe care dau sufletului nemărginire, fac din varianta lui Vasile Alecsandri o operă unică". În acest tărâm de neobişnuită frumusețe apar cei trei ciobani, care, într-un moment descendent al transhumanței, coboară cu turmele la vale. Interjecția „iată" şi verbele „vin" şi „se cobor" mențin deschiderea largă a acțiunii într-un timp care nu-şi opreşte trecerea, în prezentul etern al baladei. La fiecare lectură a „Mioriței", o domoală coborâre de turme se proiectează în spațiul imaginar; cei trei ciobani coboară din plai şi din vreme, aşa cum poporul român, cu toate cele trei provincii româneşti pe care ei le reprezintă („Unu-i moldovean,/ Unu-i ungurean/ Şi unu-i vrâncean"), coboară din istorie. „Miorița" vorbeşte, astfel, în imagini a căror vechime nu se poate stabili, de unitatea românilor de pe aceste pământuri, fiind o mărturie a ideilor mari care au dominat prin vremuri cugetul românilor.

Epicul propriu-zis, singular, expediat în câteva versuri, doar ca pretext pentru deschiderea marii problematici a baladei, constă într-un conflict determinat de invidie. Atenția lectorului este purtată nu atât asupra ciobanilor ungurean şi vrâncean, care se sfătuiesc să-l omoare pe al treilea, ci în primul rând asupra ciobanului moldovean. El este un tânăr puternic, de o frumusețe strălucitoare, „Şi-are oi mai multe,/ Mândre şi cornute/ Şi cai învățați/ Şi câni mai bărbați", este adică harnic şi iubitor de animale, pe care le priveşte cu dragoste care, la rândul lor, îşi arată recunoştința. Ciobănaşul moldovean are şi calități cu totul remarcabile: agerimea minții şi imaginația, emblematice, specifice de fapt poporului român. Aceste calități îi permit să mediteze asupra marilor probleme ale existenței şi produc extraordinara viziune a prelungirii simbolice a vieții în mijlocul naturii, în locul unde şi-a dus existența şi munca. De aceea, unii cercetători s-au întrebat dacă miorița este de fapt **animalul** vorbitor, **năzdrăvan**, întâlnit în eposul popular românesc, cu puteri premonitorii, sau numai gândul neliniştit al ciobănaşului, un alter ego al lui, cu care dialoghează, confruntat cu realitatea de neînlăturat a morții. Oricum ar fi considerată, personaj important în desfăşurarea epică, animal vorbitor sau doar pretext pentru a adresa marea întrebare pusă de text, mioara năzdrăvană aduce în seninătatea acestui cadru de vastă şi sublimă linişte primele note de dramatism. De acum, **tensiunea dramatică** va spori şi la vers, de la stările neliniştite, prevestitoare ale mioriței „cu lâna plăviță", căreia „gura nu-i mai tace,/ Iarba nu-i mai place", până la comunicarea ideii complotului. Remarcabilă este secvența poetică în care miorița îşi transmite neliniştea şi îngrijorarea față de soarta periclitată a ciobănaşului: un vocativ care cuprinde una dintre cele mai dulci chemări din lumea pastorală („drăguţule bace"), apoi îndemnul de a se retrage într-un loc sigur şi apărat, „la negru zăvoi", în sfârşit sfatul de a opune rezistenţă: „Stăpâne, stăpâne,/ Îţi cheamă ş-un câne,/ Cel mai bărbătesc/ Şi cel mai frăţesc,/ Că l-apus de soare/ Vreau să mi te-omoare/ Baciul ungurean/ Şi cu cel vrâncean!".

Tensiunea dramatică ce s-a acumulat de la vers la vers îşi găseşte expresia maximă în strigătul aproape deznădăjduit al mioriţei: „Stăpâne, stăpâne", şi pregăteşte de fapt **monologul liric** al ciobănaşului, ce redă curajoasa înfruntare a omului cu moartea, lupta lui cu destinul. Cu aceasta, epica propriu-zisă a baladei se încheie, textul poetic continuând, în mod neobişnuit pentru o specie a genului epic, sub formă lirică, prin lungul monolog al ciobănaşului moldovean.

Faptul că ciobănaşul moldovean aparent nu se apără, nu se pregăteşte de luptă, a generat numeroase discuţii şi interpretarea corectă a deciziei sale, a atitudinii în faţa morţii, stabileşte de fapt valoarea poetică şi filozofică a mesajului transmis. Mulţi cercetători, începând cu Jules Michelet, s-au grăbit să afirme ideea „unei prea uşoare resemnări", pe care apoi au considerat-o caracteristică esenţială a poporului român. „Omul – zice istoricul francez – nu luptă împotriva morţii, nu o respinge; o primeşte cu seninătate pe această regină, mireasă a lumii, şi săvârşeşte, fără să murmure, nunta. Abia ieşit din natură, dulce i se pare să se întoarcă deja în sânul ei" („Légendes démocratiques du Nord", Paris, 1854). Nimic nu este mai discutabil decât această concluzie. Ciobanul moldovean nu se resemnează, nu se împacă cu moartea şi, în ciuda unor interpretări vulgarizatoare din timpul nostru, unele trădând de-a dreptul incultură crasă, cu atât mai puţin poporului român îi este caracteristică, în istorie, ca trăsătură naţională, resemnarea. Ciobanul mioritic nu se confruntă numai cu o moarte accidentală şi prematură, deci mai tragică şi întrucâtva senzaţională prin împrejurările ei, ci cu moartea în general, căreia nici un om nu i se poate opune. Pentru oricare dintre oameni, de la începuturile lumii şi până acum, finalul vieţii este de neschimbat şi filozofia, religia şi nu mai puţin literatura omenirii au încercat să explice moartea şi să-i dea un sens acceptabil pentru fiinţa umană. Aşa s-au născut marile mituri ale omenirii, mitologiile, încercând să dea răspuns acestei grave probleme. Vechii egipteni îşi pregăteau, încă din timpul vieţii, existenţa veşnică, prin construcţia marilor piramide. Grecii mergeau, după moarte, în împărăţia subpământeană a lui Hades. Religia creştină umanizează şi valorizează viaţa din punct de vedere moral: cei buni vor merge, după moarte, în Rai, cei răi sunt pedepsiţi să înfrunte chinurile Iadului. În literatura cultă, poate cea mai tulburătoare şi mai dramatică este experienţa lui Faust, care încheie pactul mefistofelic în schimbul nemuririi. În fine, în latură (pseudo)ştiinţifică, alchimiştii căutau elixirul vieţii.

În singurătatea şi în linişte celestă a plaiului, într-o gravă meditaţie asupra existenţei, ciobanul mioritic găseşte o soluţie originală de a înfrunta destinul, care este de fapt replica inedită pe care o dă poporul român realităţii crude şi neiertătoare a morţii. Mircea Eliade consideră că ciobanul moldovean, reprezentând un popor cu multe reminiscenţe precreştine, îşi creează o existenţă sui-generis, **o postexistenţă**, vizând prelungirea simbolică a vieţii în mijlocul naturii, chiar în locul unde a trăit şi a muncit, pregătindu-se pentru a dăinui astfel între lucrurile şi elementele lumii care i-au găzduit existenţa. „El reuşeşte să prefacă un eveniment nefericit într-o taină a nunţii", spune Mircea Eliade, taină care „îi permite să triumfe asupra propriului destin". Terorii timpului uman limitat, comparabilă cu „teroarea istoriei" de care vorbeşte istoricul religiilor, i se opune **o eternizare** sui-generis, **la scară cosmică**, prin contopirea cu elementele primordiale.

În această stare de linişte, într-un lung **monolog liric**, ciobanul moldovean găseşte răgazul de a-şi exprima dorinţele testamentare, două, determinate de împrejurările deosebite ale presupusei sale morţi. În primul rând, el stabileşte locul şi ritualul de înmormântare; ciobanul moare în singurătăţile munţilor şi ale brazilor, departe de oameni, şi obişnuitul ritual de înmormântare este preluat aici de elementele naturii. Acestea au şi funcţia simbolică de a-i prelungi viaţa de păstor: ciobănaşul doreşte să fie îngropat „Aice pe-aproape,/ În strunga de oi,/ Să fiu tot cu voi,/ În dosul stânii,/ Să-mi aud cânii", bocetul funerar realizându-se din şuierul vântului, din sunetele fluierelor, din plânsul „cu lacrimi de sânge" al oilor. Fluierele, de fag, de os, de soc, trei, număr frecvent întâlnit în eposul popular, redate în baladă printr-o **enumeraţie** în paralelism, vor răsuna în bătaia vântului, pe o gamă amplă de sentimente, exprimate prin epitete cu determinare verbală: „cu drag", „duios", „cu foc". Oile îl vor plânge şi ele, săvârşind în felul acesta ritualul de înmormântare de care ciobănaşul este lipsit.

A doua dispoziţie testamentară are legătură cu vârsta prematură a morţii sale: ciobănaşul este un **tânăr nelumit**, care nu a parcurs toate momentele esenţiale ale existenţei, identificate, ca la mai toate popoarele, şi de concepţia populară românească, în naştere, căsătorie şi moarte. Dispariţia sa violentă şi prematură îl lipseşte de cel de al doilea moment al ciclului existenţial şi, în credinţele vechi româneşti, un om care nu şi-a împlinit destinul pământean nu are linişte după moarte, cu efecte malefice asupra celor rămaşi în viaţă. De aceea, în baladă se inserează şi un obicei popular, întâlnit în majoritatea regiunilor locuite de români. Acesta constă în îmbinarea a două ritualuri arhaice, cel al morţii şi cel al nunţii, de aici derivând obiceiul nunţii simbolice a morţilor tineri, încă necăsătoriţi: fetele sunt îmbrăcate în rochie de mireasă, iar băieţilor li se face brad de nuntă. În „**Mioriţa**", ritualul acesta se transformă într-o grandioasă **alegorie a morţii ca nuntă**, care, în fapt, desăvârşeşte integrarea ciobanului în ritmurile eterne ale naturii. Singurătatea sa nu va fi vegheată numai de obiectele şi de fiinţele apropiate muncii sale, ci şi de elementele universului: într-o **natură-biserică** de extensie cosmică, soarele şi luna îi vor ţine cununa, munţii-preoţi îl vor veghea în eternitate, stelele-făclii vor fi totdeauna prezente deasupra mormântului. Imaginea creată de alegoria morţii ca nuntă, alcătuită dintr-o suită de comparaţii, epitete, metafore şi personificări, este de o mare complexitate şi constituie **triumful** ciobanului moldovean **împotriva morţii**: „Iar tu de omor/ Să nu le spui lor,/ Să le spui curat/ Că m-am însurat/ Cu-o mândră crăiasă,/ A lumii mireasă;/ Că la nunta mea/ A căzut o stea;/ Soarele şi luna/ Mi-au ţinut cununa,/ Brazi şi păltinaşi/ I-am avut nuntaşi,/ Preoţi, munţii mari,/ Paseri lăutari,/ Păsărele mii/ Şi stele făclii!"

Nuntirea instituie un *axis mundi* magic, pentru că sufletul ciobănaşului, într-un elan ascensiv, va continua să existe şi după moarte, într-o viziune panteistă, înglobat în obiectele personale ale celui dispărut şi în elementele naturii: fluierele, aştrii, munţii, brazii, păltinaşii. Un astfel de spaţiu antropizat conservă energiile primordiale, făcând ca amintirea tânărului să rămână vie în mintea urmaşilor. Ca urmare, nunta cu moartea, reprezentată printr-o dublă alegorie, a vieţii şi a iubirii, este magică, având rolul de a transfigura moartea, de a o integra într-un ciclu natural. Neavând puterea de a se opune fenomenului entropic ce destramă ansamblul material al fiinţei, ciobănaşul supravieţuieşte doar în formă imaterială, spirituală. Se întâlnesc aici reminiscenţe ale unor credinţe străvechi, după care sufletul este nemuritor, numai corpul fiind supus ocultaţiei. Moartea ciobănaşului este o scurtcircuitare a simţurilor, o eliminare a lumii vizibile şi o integrare în lumea invizibilă, existentă dintotdeauna. Prin moartea sa, ciobănaşul se desprinde de hainele efemere ale existenţei terestre, se esenţializează, trece dincolo, în fond efectuează o călătorie regresivă în spaţiul atemporal, mitic.

Ultimul motiv, al măicuţei bătrâne, închide balada, în cele mai multe dintre variante, printr-o căutare dramatică a celui dispărut, nesfârşită, fără sorţi de izbândă.

Mamă universală, născătoare de trup, ancorată numai în materialitatea fiinţei, dovadă că portretul pe care i-l face ciobănaşului este exclusiv fizic, măicuţa bătrână nu înţelege că transcenderea ciobănaşului nu-i suprimă decât forma fizică, fără a-i sublima existenţa sa eternă. Remarcabil este însă acest motiv prin imaginea artistică pe care o creează. Figura mamei se constituie într-un **portret dinamic, în mişcare**, rezultat din succesiunea de verbe la gerunziu, aşezate la sfârşit de vers şi generând o rimă de vocale închise şi de consoane surde, ca un bocet mut: „Măicuţă bătrână/ Cu brâul de lână,/ Din ochi lăcrimând,/ Pe câmpi alergând,/ Pe toţi întrebând/ Şi la toţi zicând...". Este o durere ce se comunică tuturor şi din care izvorăşte un portret fizic al ciobănaşului de o frumuseţe clasică, **un portret-peisaj**, eternizat în culorile pure ale elementelor naturii: „Mândru ciobănel/ Tras printr-un inel?/ Feţişoara lui,/ Spuma laptelui;/ Mustăcioara lui,/ Spicul grâului;/ Perişorul lui,/ Pana corbului;/ Ochişorii lui,/ Mura câmpului.". Suita de metafore este edificatoare pentru sensurile profunde ale integrării în natură pe care le subliniază balada: ciobănaşul are trăsături fizice cărora le corespunde câte un element al naturii şi, în final, îl vedem integrat deplin spaţiilor vaste ale acesteia, câmpului şi bolţii de deasupra. Culorile contrastante ale portretului, „spuma laptelui", „pana corbului", aşază o blândă lumină pe chipul ciobănaşului, de o rară frumuseţe, cum numai poporul român o poate concepe. „Măicuţa bătrână/ Cu brâul de lână" nu trebuie să afle niciodată că la nunta lui „a căzut o stea", cunoscându-se semnificaţia populară a căderii unei stele; nici că s-a însurat cu „a lumii mireasă", echivalentul metaforic al morţii. Ei i se va transmite de aceea o variantă atenuată a alegoriei, numai ideea unei **nunţi de basm**, „Cu o fată de crai,/ Pe o gură de rai", eliminându-se simbolul morţii şi metaforele esenţiale ale acestei secvenţe poetice.

Din punct de vedere stilistic, balada constituie o perfectă adecvare a formei artistice la un conţinut de idei de excepţională valoare filozofică şi estetică, semnificaţiile profunde fiind potenţate de alegorii, personificări, metafore sau metafore dezvoltate, de fluenţa versurilor şi de melodicitatea rimei împerecheate sau a monorimei.

***Sugestii de răspuns la exerciţii din manual* (CORINT 1)**

Ex. 1/ p. 76. Explicaţi, într-un eseu structurat, atitudinea protagonistului baladei folclorice în faţa morţii sale: fatalism resemnat, asumare a destinului nemilos, model de comportament uman specific poporului român sau apoteoză compensatoare a unei vieţi încheiate prematur?

Pentru tratarea acestui subiect se află suficiente informaţii în cuprinsul comentariului de bază, cu adaptarea unei introduceri şi a unei încheieri adecvate, cu idei desprinse din alte aspecte analitice: valoarea şi frumuseţea artistică a baladei, semnificaţiile mesajului transmis (în introducere), diminuarea semnificaţiilor alegoriei moarte-nuntă în varianta pe care mioara năzdrăvană trebuie să o comunice măicuţei bătrâne.

Atitudinea ciobanului moldovean în faţa morţii constituie tema fundamentală a baladei, întrucât alegoria morţii ca nuntă constituie chiar soluţia poetică şi filozofică pe care o dă spiritualitatea românească gravelor probleme ale existenţei. De aceea, în plus, se analizează versurile din punct de vedere stilistic, dându-se şi definiţia alegoriei: **figură de stil complexă, alcătuită din comparaţii, metafore şi personificări, care comunică, sub formă concretă, plastică, noţiuni abstracte**. Metafora centrală în aceste versuri este aceea a morţii, „mândră crăiasă,/ A lumii mireasă" (în plus, „mândră" este epitet şi inversiune poetică), explicitată şi potenţată, în sens popular, de ideea căderii unei stele, semnificând, în mod clar, moartea unei ființe umane. În continuare, natura ia înfățișarea unei imense biserici, de proporții cosmice, în care se oficiază o grandioasă ceremonie nupțială: mai întâi **o personificare** ce dă dimensiunile cosmice ale acestui spectacol magnific: „Soarele și luna/ Mi-au ținut cununa." Tot pe firmament, stelele sunt, metaforic, făcliile ceremonialului nupțial. În ordinea terestră, un șir de **metafore grandioase** completează tabloul: preoți sunt munții mari, „paseri, lăutari", iar cortegiul de nuntași este compus de păsărele mii și de brazii și păltinașii spațiului mioritic. Alegoria are cadențe perfecte și constituie punctul cel mai înalt al viziunii poetice, aceleași versuri reluându-se, în finalul baladei, cu o deosebire esențială: ciobanul moldovean o roagă pe mioara năzdrăvană să nu comunice măicuței metafora morții și **motivul** funerar al **căderii stelei**. De menționat că această analiză poate fi folosită și în ilustrarea conceptului operațional de **alegorie**.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 3)

Ex. 6/ p. 106. Ciobănașul moldovean este personajul principal al baladei. Dincolo de elementele de portret fizic, se conturează un portret moral de excepție. În concepția populară există o armonie desăvârșită între realitatea exterioară și cea interioară. Comentați versurile care cuprind o aluzie la calitățile morale ale personajului și prin care se motivează mobilul crimei plănuite.

De la început facem precizarea că acest subiect nu se referă numai la portretul făcut de măicuța bătrână. Elemente ale portretului (fizic și moral) se identifică în întreaga baladă: **în cadrul epic inițial**, în care se subliniază hărnicia, priceperea și dragostea de animale; **în dialogul** cu mioara năzdrăvană, grija pentru mioare, prețuirea cântecului popular; din **viziunea morții ca nuntă** se desprind calități cu totul remarcabile: concepția filozofică a poporului român despre viață și moarte, soluția deosebit de originală de a înfrunta destinul și extraordinara viziune a prelungirii simbolice a vieții în mijlocul naturii. Bineînțeles că și comentariul primelor două versuri ale baladei se poate folosi la locul potrivit, pentru că oferă cadrul ideal pentru o meditație gravă asupra marilor întrebări ale existenței.

Portretul final, făcut de măicuța bătrână, fixează, în chip de efigie, în eternitate, amintirea ciobănașului moldovean. Suita de metafore este edificatoare pentru sensurile profunde ale integrării în natură pe care le subliniază balada. Ciobănașul are trăsături fizice cărora le corespunde câte un element al naturii, îl vedem deci deja integrat spațiilor pure și vaste ale acesteia, câmpului și înălțimilor astrale.

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

BALADĂ (din fr. *ballade*, „cântec de joc", „dans", din lat. *ballare*). Este o operă literară în versuri, care prezintă fapte excepționale săvârșite de eroi înzestrați cu însușiri exemplare. Balada cunoaște o mare varietate tematică în literatura populară românească, foarte cunoscute fiind **baladele pastorale** („Miorița"), **haiducești** („Toma Alimoș", „Corbea", „Iovan Iorgovan", „Pintea Viteazul", ciclul Novăceștilor), **istorice** („Constantin Brâncovanul"), **legendare** („Monastirea Argeșului").

Balada devine specie literară cultă în romantism, când tradiția orală este preluată de poeți care se inspiră din fondul popular autohton. În Germania, balada înregistrează o mare înflorire prin Schiller, Goethe, Uhland, Bürger, ultimul creând, prin „Lenore", un adevărat model al genului. Romanticii francezi, în special Victor Hugo, se apleacă și asupra acestei specii literare, iar Alfred de Musset o parodiază prin celebra „Ballade à la lune" („Baladă pentru lună").

În literatura română, termenul „baladă" este folosit pentru prima oară de Vasile Alecsandri, în culegerea folclorică din 1852, „Poezii poporale. Balade. Cântece bătrânești". În accepțiile definitorii ale termenului, scriu balade culte Ion Heliade-Rădulescu („Zburătorul"), Vasile Alecsandri („Baba Cloanța", „Andrii Popa"), Dimitrie Bolintineanu („Mihnea și Baba"). Cu multă libertate față de caracteristicile acestei specii literare își denumesc poeziile George Coșbuc („Balade și idile") sau George Topîrceanu („Balade vesele și triste").

SPAȚIUL MIORITIC. Lucian Blaga identifică, în lucrarea „Spațiul mioritic" (1930), „matricea stilistică" a poporului român: „Cu acest orizont spațial se simte solidar ancestralul suflet românesc, în ultimele sale adâncimi și despre acest orizont păstrăm undeva, într-un colț înlăcrimat de inimă, chiar și atunci când am încetat de mult a mai trăi pe plai, o vagă amintire paradiziacă: «Pe-un picior de plai,/ Pe-o gură de rai.». Să numim acest spațiu-matrice, înalt și indefinit ondulat, și înzestrat cu specifice accente ale unui anume sentiment al destinului: spațiul mioritic. Acest orizont, neamintit cu cuvinte, se desprinde din linia interioară a doinei, cu rezonanțele și din proiecțiunile ei în afară, dar tot așa din atmosfera și din duhul baladelor noastre [...]

Șesurile românești sunt pline de nostalgia plaiului. Și, de vreme ce la șes nu poate avea în preajmă acest plai, sufletul își creează pe altă cale atmosfera acestuia: cântecul îi ține loc de plai [...] El este solidar cu acest spațiu, cum e cu sine însuși, cu sângele și cu morții săi. Când cântă, se întâmplă să iasă la lumină această solidaritate, ca în acel suprem cântec, care s-a moștenit din veac în veac, și în care Moartea pe plai e asimilată în întreaga ei frumusețe cu extazul nunții."

Manualele ART 1, CORINT 3, HUMANITAS

MIHAIL SADOVEANU

BALTAGUL

Scris în numai câteva zile, romanul „Baltagul", apărut în anul 1930, constituie, în creația lui Mihail Sadoveanu, un punct de echilibru, vizând deopotrivă compoziția, tematica și limba folosită. În cronologia operei, în măsura în care poate fi semnificativă, „Baltagul" se situează după câteva volume cu un puternic caracter descriptiv, în care natura, cu toate manifestările ei tainice sau tumultuoase, este „personajul" principal, „Țara de dincolo de negură" (1926) și „Împărăția apelor" (1928), după „Hanu Ancuței" (1928), care transferă în poveste și mit o lume plină de farmec, și, de asemenea, precede, poate chiar prefigurează, prin unele conexiuni tematice, ampla imersiune în trecutul istoric din „Nunta domniței Ruxandra" (1932), „Creanga de aur" (1933) și „Frații Jderi" (1935-1942).

Critica literară a semnalat, încă de la început, acest punct de singularitate din creația sadoveniană. G. Călinescu consideră romanul (în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent"), „una din cele mai bune scrieri ale lui Sadoveanu". Perpessicius, încă din 1930, anul apariției romanului, stabilește liniile esențiale de interpretare a acestuia: „Baltagul" este „romanul unui suflet de munteancă, Vitoria Lipan, pentru care îndatoririle mortuare pentru soțul ei, răpus de lotrii ciobani, [...] sunt comandamente exprese, ce nu-i dau răgaz până când nu-și află soțul răpus și nu-i dă creștinească înmormântare". Paul Georgescu surprinde poate cel mai bine (în „Polivalența necesară", 1967) caracterul sferic, de capodoperă, al lumii romanului, în care destinul uman se integrează, ca în balada „Miorița", în ciclurile cosmice ale existenței, evocând „o civilizație astrală, în care faptele umane sunt reglate ca mersul stelelor, al soarelui și al lunii". Ideea se dezvoltă pe această cale fertilă de interpretare, fiind continuată și într-o sintetică prefață a Mariei Filinich la o ediție bilingvă româno-spaniolă a romanului („Baltagul. El hacha", Editura Minerva, 1981), prin sublinierea corespondenței depline între **mersul terestru al omului și traiectoriile cosmice ale stelelor** care, ca în concepțiile străvechi, îi călăuzesc destinul. Universul acestui roman se alcătuiește din echivalențe perfecte între ordinea cosmică și ordinea umană, între ordinea naturii, a firii, și esențele existenței umane. Din rotirea înaltă a aștrilor până în adâncurile ființei există, la Sadoveanu, o năzuință spre perfecțiune, ca expresie a integrării ritmurilor existenței în ritmurile cosmice. De aceea, corespondența romanului cu balada „Miorița" nu este pur formală, numai ca intenție a genezei operei sau numai tematică, prin dezvoltarea ultimului motiv, al căutării. În ambele opere literare, perfecțiunea și eternitatea cosmosului îndeamnă ființa umană către eternizare, prin aspirație către înalt, prin integrare în ritmurile infinite ale lumii de sus. Ciobanul mioritic năzuiește, într-o apoteoză a ființei, la contopirea cu cosmosul, cu natura-biserică. Vitoria Lipan, prin căutarea soțului, împlinind **ritualul trecerii** lui pe pământ, acționează pentru refacerea ordinii primordiale a lumii.

Ceea ce unește toate aceste planuri, aceste dimensiuni ale unui univers sferic, perfect, este **rânduiala**, lege universală a lumii, subliniată încă de la începutul romanului, prin legenda biblică a rostuirii etniilor, povestită de Nechifor Lipan în momentele sale de sărbătoare. Nu întâmplător „Baltagul" începe cu această secvență extrem de semnificativă, cu sensuri ce străbat întreaga structură epică a cărții. Mai întîi, această legendă completează conexiunile tematice ale romanului, **caracterului baladesc** adăugându-i și **fundamentul mitic** pe care se desfășoară întreaga acțiune. Întâmplările din „Baltagul" se situează într-un orizont mitic derivat din însăși geneza lumii, generatoare, prin cuvântul primordial, de ordine. În opinia Mariei Filinich, „Rânduiala este Logos primordial, care statornicește legile neamurilor și deschide universul cărții": „Domnul-Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială și semn fiecărui neam". Mai fixează și soarta aspră a unui popor ajuns prea târziu la masa destinului, după ce toate darurile divine fuseseră împărțite. Ca într-o adevărată epopee, Dumnezeu dă fiecărui popor câte o însușire: turcilor să fie proști, dar să aibă puterea sabiei, ungurilor să chefuiască cu femeile, evreilor să fie prigoniți, dar să împânzească lumea cu bani și cu intrigi, boierilor să fie răi și ticăloși, dar să se complacă în „desmierdare, răutate și ticăloșie" și să construiască „biserici". Țiganului i se dă cetera, iar neamțului șurubul. Pământul, astfel recreat, este o nouă **Arcă a lui Noe**, într-o versiune ironică, ușor demitizată, pentru că „tipurile noi" nu mai seamănă cu cel originar, ci se deplasează către calități mai apropiate de condiția umană. Muntenii ajung ultimii, pentru că ei merg domol, suie și coboară, în transhumanță, plaiurile, „poteci oable" și „prăpăstii". Lor li se dă **tărâmul înalt**, apropiat de cer, și, fiind muritori, dezlegare să se veselească: „să vie la voi cel cu cetera; și cel cu băutura; și s-aveți muieri frumoase și iubețe". O consolare de care să profite cât au timp, căci lucrurile se desfășoară la munte, în spațiul înalt, mai aproape de rotirea perfectă a aștrilor, după care se conduce și soarta umană. Muntenii respectă această legendă, spusă parcă de un Dumnezeu sfătos: ei sunt iubitori de petreceri, în câșlegi și de sărbători, crâșmele sunt pline, iar duminicile, tot timpul, întâlnești cumetrii sau nunți. Cel mai mult stau pe culmile munților, „cu Dumnezeu și cu singurătățile, până ce se împuținează ziua.". Astfel, lumea lor este mai apropiată de mit, prelungind, până în vremurile moderne, în timpul acțiunii romanului, începutul secolului douăzeci, aspirația către puritatea începuturilor și către ordine, către rânduială.

Lumea oierilor, a transhumanței, a peisajelor paradiziace, amintind de vremurile vechi, conservă un mod de viață care se conduce după semne naturale, după o **rânduială cosmică**, reprezentând **legătura dintre om și univers**. Vitoria Lipan este conștientă de această învățătură adâncă: „Toate cele de pe lume au nume, glas și semn [...] Vra să zică toate vorbesc; așa le-a rânduit Dumnezeu". Rânduiala aceasta coboară până în planul vieții cotidiene, în spirale care ordonează toate aspectele vieții, morala simplă a satului, la care trebuie să se adapteze de pildă Minodora („N-ai mai învăţat rânduiala? Nu mai ştii ce-i curat, ce-i sfânt şi ce-i bun de când îţi umblă gărgăuni prin cap şi te chiamă domnişoară!"), organizarea socială, chiar legile, „rânduielile cele noi ale stăpânirii", care înlocuiesc cutuma milenară. Rânduiala se aplică şi vieţii umane, **marii treceri**, cuprinzând momentele ei esenţiale, naşterea, căsătoria şi moartea.

Intriga romanului „Baltagul" constă tocmai într-un fapt care abate întâmplările fireşti ale vieţii de la acest circuit prestabilit, dătător de linişte cosmică. Mai întâi, Nechifor Lipan, **personajul absent** şi aşteptat să se întoarcă de la Dorna, unde plecase pentru a cumpăra nişte oi, întârzie mai mult decât în alte dăţi. Întârzierea îi produce Vitoriei îngrijorare, gânduri negre, visuri simbolice: „Se făcea că vede pe Nechifor Lipan călare, cu spatele întors către ea, trecând spre asfinţit o revărsare de ape.". Munteanca simte că se întâmplă un lucru ce iese din circuitul firesc al lucrurilor, din rânduială: „În douăzeci de ani am ajuns eu să-i ştiu drumurile şi întoarcerile. Poate zăbovi, o zi ori două, cu lăutari şi cu petrecere, ca un barbat ce se află; însă după aceea vine la salaşul lui.". Trebuie să coboare la iernatic, să aşeze oile pentru iarnă, să plătească simbrii, totul fiind determinat de **repere precise**, stabilite de evoluţia timpului. Or, de astă dată Nechifor Lipan întârzie, în contratimp cu toate stările din jur, evocate cu minuţie şi cu valori simbolice de către scriitor. Natura sadoveniană se suprapune aici perfect destinului uman, protejându-l atâta vreme cât concordanţa temporală se menţine intactă. Semne subtile, semnificative, arată îndreptarea vremii către iarnă şi întoarcerea vieţuitoarelor către sălaşul lor: au fost văzute „dumbrăvencile zburând în cârduri spre soare", „găinile pe prispă la adăpost", argatul Mitrea coboară vacile şi oile din poieni, citind un semn de pe cer: „Dar mai ales m-am uitat la un nour către Ceahlău. Nouru acela-i cu bucluc. De-acu vine iarna.".

Vitoria Lipan îşi formează apoi treptat convingerea că drumurile terestre ale lui Nechifor s-au frânt într-un punct necunoscut, care trebuie găsit, iar căile reînnodate şi reintegrate într-un firesc circuit al marii treceri. Lumea sadoveniană operează iarăşi cu semne simbolice de mare semnificaţie, expresie a unei extraordinare intuiţii a personajului principal de a citi tainele adânci ale lumii în care trăieşte, în ideea că toate „au nume, glas şi semn [...], toate vorbesc", într-o excepţională **înţelegere a semnelor astrale** şi **cosmice**. Un prim semn funebru se dezvăluie chiar la începutul romanului, Lipan apărând într-un vis „rău, trecând călare o apă neagră", apoi, când Mitrea coboară de pe munte, „cocoşul dă semn de plecare", semn rău, care se şi traduce într-o schimbare subită a naturii din jur: „Privi în juru-i cu obrazul deodată împietrit şi văzu totul rece şi umed sub zloată. Soarele pierise, lumina se împuţinase şi vântul şfichiuia...". Convingerea este aproape definitivă: „– Nu vine... şopti cu îngrijorare gospodina.". Puţin mai târziu, vântul conteneşte, parcă moare şi el: „Căzuse jos în vale şi amuţise şi el". Semnul soarelui, al luminii celeste ce se stinge figurează **semne funebre**, prevestind moartea: păstorul moare la apusul soarelui, la fel ca în „Mioriţa", pe un pisc, simbol al spaţiului înalt. Corespondenţele cu balada pastorală sunt însă mai multe, risipite de-a lungul întregului roman; în amintirea soţiei sale, Nechifor are imaginea păstorului mioritic: „la mustaţa aceea neagră şi la ochii aceia cu sprâncene aplecate, Vitoria se uita cu îndârjire". Vitoria se opreşte la Crucea Talienilor să vadă „dacă Lipan s-a înălţat la soare ori a curs pe o apă". Motivul omorului comis de cei doi ciobani este de ordin economic; câinele Lupu, corespondent al mioarei năzdrăvane, o conduce pe Vitoria la locul faptei. Nunta simbolică, de după moarte, a ciobănaşului din „Mioriţa", prezentată doar la modul prezumtiv, are corespondent în praznicul din finalul romanului, când moartea reală a lui Nechifor este răzbunată. **Marea trecere** se realizează definitiv, în roman, prin actul de răzbunare, inexistent în „Miorița", dar mai ales prin reintegrarea eroului în marele circuit al vieții cosmice.

Convingerile Vitoriei sunt apoi confirmate prin raportarea lor la cele două instanțe spirituale existente în satul arhaic românesc. Ea îi vizitează succesiv, în timpul zilei, pe preotul satului, Daniil Milieș, și în fapt de seară pe baba Maranda, **solomonara**, vrăjitoarea așezării, reprezentantă a unei religii precreștine prelungite în chip misterios în vremurile moderne. Vizita la baba Maranda este discretă, prin întuneric, „pe ulicioare lungi și cotite", „pe cărări printre grădini". Părintele Milieș se află într-un fel de centru spiritual al satului, fiind deținătorul unei **cunoașteri inițiatice** la care se împărtășesc toți sătenii. El combate credințele păgâne, „eresurile" care nu se încadrează în dogmele religiei dominante, creștinismul. Pe la el trec toate știrile scrise, aici se întretaie informațiile; prin el Vitoria Lipan rânduiește treburile aflate în afara satului, îi scrie lui Gheorghiță la bălțile Jijiei, primește știri de la el și de la baciul Alexa, chiar deslușește, îmbujorată de rușine, sub privirile înveselite ale preotului, conținutul unei scrisori a lui Ghiță C. Topor, feciorul dascălului Andrei, către Minodora, prilej de severă admonestare a acesteia, căreia îi cere să respecte rânduielile „de fată mare". Din tot acest circuit ordonat al scrisorilor lipsesc, iarăși, știrile privitoare la Lipan. La baba Maranda, Vitoria merge cu mai multă fereală; universul în care pătrunde este plin de semne ciudate, se simte parcă prezența unui spirit demonic, iar când sosește acasă, Mitrea argatul are o nălucire sinistră, că l-a văzut „pe cel cu coarne".

După aceste **explorări inițiatice**, trecând peste două luni de la dispariția lui Nechifor Lipan, pe care femeia o anunță formal și autorităților, prefectului de la Piatra, Vitoria are credința că soțul ei s-a prăpădit și se pregătește pe îndelete pentru marea călătorie. „Dac-a intrat el pe celalalt tărâm, oi intra și eu după dânsul" este hotărârea Vitoriei, repetând **scenariul mitic al lui Orfeu**, care pleacă în Infern pentru a o găsi și aduce înapoi pe Euridice. Marea călătorie se bazează tocmai pe aplicarea uneia dintre regulile nescrise ale acestei lumi străvechi: sufletul mortului, al lui Nechifor Lipan, trebuie să-și afle liniștea, prin împlinirea ritualului de înmormântare și prin găsirea și pedepsirea vinovatului. Ritualul funebru este tot rânduială și romanul „Baltagul" ia de acum aspectul împlinirii acesteia.

Așadar, întreaga acțiune a romanului se supune, ca și viața oamenilor, unui singur principiu, integrator, acela al împlinirii și respectării rânduielii. Acest cuvânt trasează **simetria perfectă a romanului** și a lumii evocate de el, începe și încheie textul, prin rânduiala neamurilor și prin reluarea, în final, a treburilor vieții obișnuite, „ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat". Acest lucru este necesar, pentru că satul de la poalele Măgurei se află departe de lumea „civilizată" și degradată a orașelor, e mai apropiat de timpul originar al eternului început. Zonele atemporale se conservă bine numai departe de lumea „dezlănțuită" a civilizației moderne. Satul arhaic este încă supus, în „Baltagul", ritmurilor eterne ale rotirii anotimpurilor, Sadoveanu făcând elogiul acestei eternități create prin succesiunea generațiilor: „Izolate de lumea din văi, rânduri după rânduri de generații, în sute după sute de ani, se veseliseră de creșterea zilei și începutul anilor; toate urmau ca pe vremea lui Boerebista, craiul nostru cel de demult; stăpânii se schimbaseră, limbile se prefăcuseră, dar rânduielile omului și ale stihiilor stăruiseră...".

G. Călinescu remarca faptul că acțiunea din „Baltagul" se întoarce în timp, „în Dacia, în teritoriul muntenesc al oierilor". Se poate spune că „Dumbrava minunată" (1926), „Țara de dincolo de negură" (1926), „Nopțile de Sânziene" (1934) sau „Ostrovul lupilor" (1940-1941) conservă ocupațiile primitivismului aparent, de vânători și pescari, lumea feerică a începutului pur, redefinind elementele naturii așa cum ar trebui ele să fie.

Drumul soției munteanului, al Vitoriei Lipan, pentru reconstituirea ultimelor momente de viață ale celui ucis, este o adevărată odisee, personajul trebuind să deslușească tainele ce se ivesc la tot pasul. E **o coborâre în Infern**, ca a zeiței Isis, pentru a-l recompune, din bucăți, pe Osiris, după cum afirmă Alexandru Paleologu, în eseul critic „Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu". Firul narativ se dezvoltă urmând cele patru drumuri prezente în planul romanului: • drumul lui Nechifor Lipan spre moarte, „marea trecere" spre tărâmul etern, prin care el se dezbracă de materialitate; • drumul Vitoriei Lipan pentru găsirea și răzbunarea mortului, pentru împlinirea ritualului; • călătoria inițiatică, de maturizare, a lui Gheorghiță, care se formează ca bărbat, preluând, în finalul romanului, rolul în gospodărie al tatălui său, într-un proces de naturală continuitate; • întoarcerea la cursul normal al vieții, întâlnit la începutul romanului, sugerând o arhaitate eternă, de la origini. În acest fel, „Baltagul" devine loc geometric al principalelor teme și motive relevate, cu diverse prilejuri, de critica literară: **călătoria spre moarte, marea trecere, drumul spre centru, întoarcerea în arhaitate, recuperarea memoriei ancestrale, încercarea inițiatică a lui Gheorghiță.**

Vitoria coboară acum în **spațiul** cel mai **de jos** al lumii, degradat de interese mărunte, de bani și de mercantilism, de crimă și jaf, direct legate între ele. Pentru a reface rânduiala înaltă a sufletului morților, trebuie mai întâi să o refacă pe cea terestră. Acum ea devine, cum spune G. Călinescu, „un Hamlet feminin, care bănuiește cu metodă, cercetează cu disimulație, pune la cale reprezentațiuni trădătoare și când dovada s-a făcut dă drumul răzbunării". Lumea muntenilor, cu legi străvechi, nescrise, adevărate cutume, diferite de cele noi ale stăpânirii, este arhaică și stabilă, aparținând unei **realități mitice** conservate din vremuri imemoriale, de pe vremea dacilor. Vitoria știe că există oameni ai legii și instituții, pe acestea le încadrează chiar în „rânduielile cele nouă", dar de regulă cei coborâți din munte le găsesc fără un folos imediat. Astfel, vinovatul trebuie pedepsit, cum spun legile vechi, nu iertat, după morala creștină. Cum spunea Paul Georgescu, există un **conflict latent**, ce se desfășoară între reprezentanți ai unei „civilizații astrale, în care faptele sunt reglate ca mersul stelelor, al soarelui și al lunii" și „societatea bazată pe bani, pe acumulare și posesiune".

Tema romanului se explică prin tradiția care spune că sufletul unui mort în împrejurări violente nu-și găsește liniștea până când ucigașul nu este pedepsit; ea nu este specifică numai plaiului românesc: în „Hamlet", de W. Shakespeare, regele ucis mișelește își desemnează fiul, de dincolo de mormânt, să-i răzbune moartea. Numele mortului este aici Nechifor, „cel purtător de victorie", ceea ce înseamnă că el învinge realitatea potrivnică. Restabilirea normalității dă actului justițiar al Vitoriei Lipan un sens ce scapă oamenilor obișnuiți: „oprește viitorul, ca și cum ar opri cu mâna mersul unui pendul, până când lucrurile pot intra în mersul lor firesc prin pedepsirea criminalului" (Paul Georgescu, „Polivalența necesară"). Asistăm la o confruntare a două lumi total diferite prin esența lor: una **banală**, producătoare de bunuri strict materiale, sobră, și alta **pastorală**, din sfera „Mioriței", reglată de **legi milenare**, în care lucrurile se desfășoară la fel de profund ca la începutul timpului, cu reguli în care sunt permise corectarea realității și efectuarea dreptății printr-o acțiune individuală, în afara instituțiilor statale. **Mitul existenței pastorale** din „Miorița" este întrucâtva schimbat în text: dacă în „Miorița" nu este relevant actul răzbunării, aici el devine esențial, constituind însăși structura narativă a romanului, perceput atât în sensul arhaic al cuvântului, de **răs-bunare**, de întoarcere către bine a răului făcut, cât și de act justițiar concret, cu pedepsirea făptașilor. Dacă s-a spus despre păstorul mioritic că el se resemnează, că acceptă să rămână în spațiul unde a trăit, munteanul-oier din „Baltagul" trebuie să plece mai departe, să ajungă în **lumea destinată celor drepţi**, să se înfăţişeze, în tradiţia veche, zeului Zalmoxis. Lumea satului nu este însă arhaică în sensul adevărat al cuvântului; muntenii sunt, cum se vede din legenda iniţială, oamenii alungaţi din Paradis, care perpetuează acum **ritualurile existenţei lor terestre**: baba Maranda, preotul satului, pretendentul la mâna Minodorei, Ghiţă C. Topor, personaj caraghios, cu nasul peste măsură de mare, aparţin acestei categorii. Arhaitatea s-a transformat în **rânduială a lucrurilor**, aspiraţie spre perfecţiunea gesturilor şi a actelor umane: când Minodora aruncă afară gunoiul „în faţa soarelui", Vitoria o admonestează: „N-ai mai învăţat rânduiala? Nu mai ştii ce-i curat, ce-i sfânt şi ce-i bun de când îţi umblă gărgăuni prin cap şi te chiamă domnişoară!".

Stabilirea împrejurărilor crimei este făcută cu răbdarea şi minuţia unui anchetator de profesie; nimic nu este lăsat la voia întâmplării. Vitoria pleacă în căutarea soţului după şaptezeci şi trei de zile de absenţă a acestuia, pe 10 martie, după o riguroasă pregătire, împreună cu Gheorghiţă, străbătând către Dorna drumul pe care presupun că a mers şi Nechifor Lipan. Sunt însoţiţi la început de David, cârciumarul din Călugăreni, „negustorul ovrei", „nalt şi subţire", îmbrăcat în haine nemţeşti, cu care, de altfel, Vitoria şi Lipan au avut afaceri. Personajul ştie şi el foarte multe despre lumea sa, e simpatic, a aflat „preţul cerealelor la Galaţi, şi la Hamburg, şi la Pariz". Ajung apoi, pe o vreme rea, cu ninsoare şi viscol, la Fărcaşa, unde moş Pricop, potcovarul, îşi aminteşte că în toamnă potcovise caii unui oier ce purta căciulă brumărie. De la acesta află că Nechifor Lipan era „vrednic român", dar avea o slăbiciune: călătorea singur în toiul nopţii. Vitoria, personaj energic, ştie cu cine să stea de vorbă ca să afle ceea ce trebuie, cum să-i tragă de limbă pe ceilalţi. Nu există nimic care să o oprească de la această misiune, nici privirile chiorâşe ale unor hangii mai puţin guralivi, nici timpul neprielnic, nici răutatea oamenilor. Are o capacitate de adaptare perfectă, integrându-se cu naturaleţe în viaţa şi obiceiurile locurilor prin care trece. Pe drum întâlneşte un ceremonial de nuntă şi un botez şi se amestecă printre petrecăreţi, simulând starea de spirit necesară unor astfel de evenimente ştiind ce **se cuvine** în asemenea împrejurări. Ea este singură într-un univers ostil şi, dacă vrea să afle adevărul, atunci nu trebuie să se teamă de nimic. Subprefectul Anastase Balmez este îndepărtat în momentul când se dovedeşte incapabil de acţiune sau nu îndeajuns de puternic pentru a rezolva cazul.

Pentru a-l găsi pe Lipan, Vitoria parcurge deci mai întâi drumul la Vatra Dornei, unde află că oierul cumpărase în noiembrie trei sute de oi şi plecase cu ele la iernat, însoţit de doi munteni, cărora se oferise să le vândă o sută de oi. Vitoria reia apoi traseul lui Nechifor Lipan: Păltiniş, Broşteni, Borca, unde turma s-a adăpat din apele Bistriţei, apoi Sabasa. De peste tot citea **semnele trecerii** oierului cu căciulă brumărie, călare „pe-un cal negru ţintat": „Cu adevărat, urma se găsea din semn în semn, adică din crâşmă în crâşmă. Uneori părea că se stânge; dar pe urmă apărea mai încolo." La Suha, Iorgu Vasiliu îi spune că la cârciuma lui au oprit doi călăreţi, Calistrat Bogza şi Ilie Cuţui, nu trei, cum se constatase prin martori la popasurile anterioare. Aşadar drumul vieţii se oprise pentru Nechifor între Suha şi Sabasa, confirmându-i Vitoriei viziunile şi premoniţiile din ultimele luni. Încă înainte de ajunge la Suha, îi atrăsese atenţia, „în pisc", „crucea care se cheamă a Talienilor", ciudată „axă a lumii" pe care se pare că s-a călătorit sufletul oierului. „Înspre soarele acela, care luceşte pe apa Moldovei, s-a dus Nechifor Lipan – cugeta Vitoria.". Între aceste două locuri, Suha şi Sabasa, trebuia să caute de acum apriga munteancă, să afle, în sens mioritic, „dacă Lipan s-a înălţat în soare, ori a curs pe-o apă...". Negăsit pe drumul mare, Nechifor va fi căutat „pe poteci, ori prin râpi".

Semnele magice se înmulțesc, căci Vitoria, purtând în mână un straniu „bețișor alb", îl descoperă într-o ogradă din Sabasa, de peste munte, pe Lupu, câinele lui Nechifor, aciuat după moartea stăpânului într-o curte de gospodar. Câinele avusese, la venire, porniri ciudate, „se ducea în munte, căutând parcă ceva", „poate unde zăcea leșul, într-un loc singuratic și pustiu". De acum găsirea mortului se înscrie într-un **străvechi scenariu mitic**. Alexandru Paleologu, în studiul amintit, urmărește pas cu pas inserția acțiunii romanului pe un asemenea făgaș: „Povestea Vitoriei Lipan în căutarea rămășițelor lui Nechifor, risipite într-o văgăună, este povestea lui Isis în căutarea trupului dezmembrat al lui Osiris.". Și cei care îl găsesc au o corespondență deplină cu străvechea echipă a descoperirii lui Osiris, ucis de Seth și aruncat în valea Nilului: Vitoria o reprezintă pe Isis, Gheorghiță pe Horus, iar Lupu pe anticul câine Anubis. Similitudine perfectă se regăsește și în reconstituirea trupului celor morți: „Alții au coborât racla în râpă ș-acolo Vitoria singură, suflecându-și mânicile, a luat cu grijă bucățile soțului său și le-a potrivit una câte una în cutia de brad, stropindu-le cu vin.".

Încă înainte de aflarea mortului în râpă și de ridicarea lui din Infern, atenția Vitoriei se concentrează asupra presupușilor ucigași, ultimii însoțitori ai lui Nechifor; ea încearcă în mod subtil, cu o extrem de fină psihologie, să înțeleagă și să dezvăluie mecanismele intime ale producerii crimei. Convingerea Vitoriei în vinovăția celor doi, Calistrat Bogza și Ilie Cuțui, este dincolo de orice îndoială, rezultând din prea multe semne: un lux bătător la ochi practicat de nevestele lor, nesiguranța în reconstituirea ultimelor momente când s-au despărțit de Nechifor Lipan, o cam înceată gândire, surclasată cu ușurință de inteligența femeii, dotată cu un neobișnuit har detectivistic. Fiecare gest al Vitoriei este calculat, determinat de evoluția neîntreruptă a situației, căci experiența sa vine dintr-un instinct încă nedescoperit, care o face să supraviețuiască în această junglă umană, să nu piardă în nici o împrejurare, să iasă mereu învingătoare, fără a se face remarcată de dușmani: „– Nu-mi puteți face nimica, vorbi cu blândeță Vitoria, fără să ridice fruntea. Ca o femeie năcăjită ce mă aflu, am venit la niște prietini să-i întreb și să-mi spuie: când s-au despărțit de Nechifor Lipan, ce vorbe au grăit? Încotro l-au văzut că se duce?". Ilie Cuțui și Calistrat Bogza sunt înșelați de acest aflux de vorbe, hipnotizați de femeia care dă impresia că nu ei sunt cei bănuiți, ci un altul, pe care nu-l cunoaște. Dar, dincolo de această liniște aparentă, gesturile și vorbele ei, analizate cu o finețe desăvârșită a detaliului, se adună într-o strategie impecabilă a relevării, pentru cei din jur, a adevărului: „Domnul Anastase Balmez clătină din cap și rămase gânditor. [...] Acuma în sfârșit i se părea c-o înțelesese și o judecă destul de vicleană și ascunsă". Neclintirea ei când spune aceste vorbe este aceea a prădătorului care își urmărește victima cu mare atenție, gata oricând de atac. Reacțiile lui Bogza, de indignare la eventuala idee că el ar putea fi cel bănuit, sunt calmate: ea este o persoană serioasă, ce nu pune la îndoială credibilitatea celor din fața ei, vrând să afle doar locul unde ei s-au despărțit de Nechifor Lipan.

Vitoria știe să-și disimuleze trăirile și își ascunde adevăratele păreri până și față de oamenii stăpânirii, care vor să afle cu cine călătorise năpăstuitul cioban până acolo: „– Cum pot crede una ca asta, domnule, când el a călătorit cu prietini de la Dorna până-aici?". Subprefectul nu trebuie provocat inutil, el rămânând să-și desfășoare ancheta pe propriile sale făgașe, mai ales că nu ar putea să suporte ca o munteancă să fie mai abilă decât el. A-l ține deoparte este și o manevră necesară, căci Vitoria nu trebuie să lase justiția pământeană să se amestece în treburile ei. Trebuie să-și facă dreptate singură.

Rânduiala, ca lege supremă a lumii, se împlinește prin ritualul de înmormântare: „Răposatul își găsise în sfârșit hodina." Slujba are loc la Sabasa; la parastas participă „cei vii", preoții, subprefectul, Toma, la care se adăpostise câinele Lupu, gospodarii Cuțui și Bogza, ultimii care îl văzuseră în viață pe Nechifor Lipan. Împlinirea rânduielii are o componentă intrinsecă: înfăptuirea justiției. Demascarea făptașilor, la parastasul lui Nechifor, reprezintă **punctul culminant** al anchetei Vitoriei, care pune în scenă, cu minuție, ca Hamlet, **un spectacol magnific**. Ea pretinde că știe cum s-au petrecut lucrurile: „Mi-a spus Lipan, cât am stat cu dânsul, atâtea nopți, în râpă" și își imaginează, cu o intuiție extraordinară, scena crimei, care-i va surprinde, prin exactitate, pe cei doi făptași. **Asaltul psihologic** este făcut cu un aer aparent nepăsător, dar munteanca urmărește totul cu o neliniște bine disimulată: „Toate le observa munteanca și le cântărea în capul ei". Încă din momentul aducerii oaselor lui Nechifor, ochii ei sunt ațintiți asupra celor doi, pe care îi știe, fără putință de tăgadă, că sunt ucigașii soțului ei. Pentru a ajunge la dezvăluire, făptașii sunt asaltați cu o tehnică a sugestiei, a propagării terorii, în care cuprinde un spectru larg de atitudini și de replici, de la amenințare voalată la scuze, lingușire și aruncare nevinovată de capcane, totul pentru a-i face să mărturisească păcatul crimei. Agresiunea psihologică determină reacții diferite în cei doi făptași: „Asemenea cuget se aduna, cu mânie, mai ales în Calistrat Bogza. [...] Muierea-i muiere și bărbatu-i bărbat. El era un bărbat, de care încă nu-și bătuse joc nimeni în viața lui". Lui Cuțui, care este mai slab de înger, îi aruncă replici absolut anodine, pentru a determina o tulburare a acestuia: „El? Mă prepune pe mine?". Cei doi sunt stârniți unul împotriva celuilalt prin complicate manevre tactice, fiind folosite chiar soțiile lor, personaje labile, schimbate sufletește după bogăția dobândită de bărbații lor prin crimă. Subtilitatea de care dă dovadă Vitoria îi scapă lui Bogza, care cade primul în capcană, dându-și seama de greșeala făcută doar când este prea târziu. El nu mai poate suporta presiunea psihică, se înfurie și naufragiază în reacții necontrolate, „bău pe nerăsuflate un pahar", „mormăi cu mânie" și, „fără să știe cum, luă deodată o hotărâre năprasnică", toate acestea punându-i în evidență vinovăția. Arma crimei, baltagul, devine, ca în miturile vechi, simbol al sacrificiului, purtător al semnelor sacrificiale, prin el Vitoria dând sentința finală: „– Gheorghiță – vorbi cu mirare femeia – mi se pare că pe baltag e scris sânge și acesta-i omul care a lovit pe tatu-tău.". În pragul morții, sugrumat de câine, Bogza mărturisește crima săvârșită.

Munteanca, pentru care povestea se încheie odată cu mărturisirea pe care o aștepta de săptămâni întregi, se eliberează acum de povara rânduielii pe care trebuia să o împlinească și se întoarce la rostul obișnuit al vieții, „trezită din nou de griji multe": recuperează oile și își încheie socotelile cu cei din „lumea de jos", luând „de coadă toate câte-am lăsat". Lucrurile capătă, în ultima frază a romanului, chiar o nuanță mai veselă, așa cum se prezintă viața în nuanțele ei obișnuite: „Iar pe soră-ta să știi că nici c-un chip nu mă pot învoi s-o dau după feciorul acela nalt și cu nasul mare al dăscăliței lui Topor".

Gheorghiță apare în planul romanului distinct: el este deja implicat în viața pastorală, dusese oile la iernat, în bălțile Jijiei, în satul Cristești, nu departe de Iași, o protejează pe mamă în fața agresiunilor necunoscute, este ager, știe carte. I se încredințează chiar grija de a rezolva unele obligații pastorale: „tu înțelege-te cu moș Alexa baciul și vindeți cât trebuie din oile canarale, ca să faceți bani". Acum, după moartea lui Nechifor, el rămâne „singurul bărbat în gospodărie" și va prelua afacerile firești ale unei gospodării de oier. Figura sa pare desprinsă dintr-un basm: „Gheorghiță era flăcău sprâncenat ș-avea ochii ei (ai Vitoriei)".

Singurul **personaj absent** este tocmai cel căutat, Nechifor Lipan: despre el se știe că era petrecăreț, că nu avea frică de hoți și de noapte, că „s-a arătat totdeauna foarte priceput în meșteșugul oieritului". Având o nevastă „așa de aprigă și îndârjită", cum se vede din tot romanul, Lipan manifesta uneori bărbăţia unui cap de familie, socotind când şi când „că a venit vremea să-i scoată unii din demonii care o stăpâneau". Totul intra însă în firea lucrurilor, căci „muierea îndura fără să crâcnească puterea omului ei şi rămânea neînduplecată, cu dracii pe care-i avea". Aceasta este însă o altă expresie a iubirii care îi leagă „de douăzeci şi mai bine de ani". Vitoria îşi iubea bărbatul ca în tinereţe şi lucrul acesta îl recunoaşte cu ruşine în sine, pentru că, după calendarul existenţial, ei au trecut de vârsta iubirii, au copii mari cât ei, adică vremea, imperturbabilă, îi apropie de sfârşit. Relaţia dintre ei se defineşte ca o pendulare perpetuă între Eros şi Thanatos, extremele acestea continuându-se spre a se uni, romanul „Baltagul" fiind, în sensurile sale adânci, **un roman de dragoste**.

Limbajul lui Sadoveanu cuprinde rotirea domoală a potecilor de munte, de unde se vede Ceahlăul, prin aşezarea paratactică a frazelor şi propoziţiilor, prin acompaniamentul cimpoiului, pentru că structura frazei este realizată din respiraţii egale, prin oralitatea de o solemnitate gravă, prin lirismul subiacent şi nota populară fabuloasă. Pentru personajele din „Baltagul", departe de lumea oamenilor, natura se dezvăluie misterioasă, plină de forţe necontrolate, de origine păgână, fiind însă benefică pentru trecătorul izolat.

Confruntarea dintre lumea arhaică şi lumea modernă ce apărea la orizont se încheie cu victoria **universului arhaic**: de fapt, victoria nu fusese niciodată pusă la îndoială, Vitoria acţionând şi pe teren străin ei după aceleaşi cutume statornicite cu multă vreme în urmă. Prin aceasta, în „Baltagul" vechile norme de civilizaţie rămân încă atotputernice.

REPERE TERESTRE ŞI COMICE ALE EXISTENŢEI. La fel ca în balada „Mioriţa", care se întemeiază pe ciclul arhaic al transhumanţei, oierii au o viaţă ce pendulează între munte şi câmpie, în anotimpurile mai reci ducând animalele în zonele joase, ale bălţilor Jijiei. Ei cunosc semnele vremii, iar datinile urmează legi nescrise, pe care muntenii trebuie să le respecte pentru a nu se întâmpla nimic rău. Astfel, spre a aduce alinare sufletului mortului, ai cărui ucigaşi sunt încă necunoscuţi, Vitoria se aventurează în spaţiul străin al dispariţiei soţului ei, pentru a rezolva diferendul justiţiar creat. Ea trebuia să aline durerea nesfârşită a sufletului celui dispărut, aceea de a nu avea rânduiala îndeplinită şi de a nu fi fost răzbunat pentru moartea nedreaptă.

Argumentarea poate avea o dezvoltare mai amplă, pentru a reda viziunea complexă despre lume pe care o au personajele. În lumea patriarhală a satului de munte, evenimentele vieţii se desfăşoară lent, după legi aflate în deplină concordanţă cu mişcarea corpurilor cereşti. Oamenii se pregătesc de căsătorie când le vine timpul, fac copii şi se sting din viaţă, pentru fiecare moment pregătindu-se cu grijă. Chiar treburile obişnuite, gospodăreşti, se desfăşoară după un calendar natural, determinat de sărbători şi de evenimente meteorologice. Structurarea vieţii pe etape este una dintre caracteristicile lumii patriarhale: există un **simţ al timpului** înnăscut în om, care îl face să respecte toate aceste momente, să considere moartea inevitabilă şi să vadă în oboseală un semn de bătrâneţe. Actele oamenilor sunt uneori dictate de o voinţă ce se află dincolo de lume. Vitoria este astfel un personaj neclintit în hotărârea de a-i pedepsi pe făptaşi, chiar dacă întreaga anchetă îi ia mult timp şi îi consumă din energia vitală. În sufletul ei acţionează acea soartă a omului antic, ea fiind, în această latură, şi o Antigonă desemnată de aceeaşi lege cosmică să-şi împlinească menirea: *„Nu stăm, umblăm, până găsim ce căutăm. Altă rânduială n-avem."*.

Prin această cazuistică a faptelor, Vitoria aparţine altei lumi, acum foarte îndepărtată, lumea în care lucrurile deveneau posibile numai printr-un simplu efort de gândire. Este suficient să-şi imagineze scena uciderii lui Nechifor Lipan, pentru ca acest lucru să se înfăptuiască, chiar dacă la capătul unei complicate succesiuni de evenimente. Şi opririle Vitoriei Lipan sunt dese, ea informându-se asupra fiecărui pas făcut de Nechifor Lipan, depistând semnele şi locul prăvălirii lui în râpă, doborât de un topor ucigaş.

Eroina recuperează o **memorie ancestrală**, potrivit căreia fiecare faptă este înscrisă într-o subtilă structură a evenimentelor, materială sau spirituală. Acest lucru i se relevă sub forma viziunilor ce îi arată că Nechifor Lipan este mort. În reconstituirea faptelor, Vitoria este călăuzită de vise cu un caracter simbolic, o proiecție a sufletului celui mort, venit, la fel ca regele ucis în „Hamlet", să-i îndrume pașii pe calea dreptății. Mișcându-se în acest străvechi spațiu spiritual, dualitatea religioasă a muntencei este evidentă: când religia creștină nu-i dă răspunsul asupra sorții lui Lipan, Vitoria se duce la baba Maranda, pe înserat, ca să nu o vadă lumea. Maranda locuiește departe de sat, „singură", ea și „cățelușa sa". Aici, întunericul este deplin: se văd doar câteva „fire de lumină" trimise „spre vale printr-un geam cât palma". Figura babei este sugestivă pentru un vraci fără putere și scriitorul folosește epitete și expresii plastice: avea „trupul greu", „ochii mici", îngropați în carne, „îi tremurau cărnile pe șolduri și crețurile obrajilor". Vitoria crede că „baba are unele tainice științi și meșteșuguri", dar, culme a decrepitudinii fizice a vrăjitoarei sau consecință a faptului că „demonii mărunți", reminiscențe ale religiei păgâne, și-au pierdut puterile sau o păcălesc, ea nu știe ce s-a întâmplat cu Lipan: „Acum am înțeles că demonul acela, dacă-l are, e un prost. Ori îi prost, ori n-are nici o putere".

Erodarea credinței și a puterilor magice, și la Sadoveanu, ca și la Vasile Voiculescu, în „Ultimul Berevoi" sau în „Lostrița" de pildă, are loc treptat, fapt accentuat și de scepticul Gheorghiță, care nu crede în puterile magice ale Marandei.

Viața obișnuită a lui Nechifor Lipan respectă reperele temporale, un **desfășurător al vieții** compus din secvențe succesive, riguros ordonate, care trebuie respectat, pentru a nu se pierde finalul: primăvara, oierul își urcă turmele la pășune, toamna le duce la iernat, în bălțile Jijiei. Senzația de timp pierdut nu există la munteni, pentru că acțiunile lor se înscriu în **repere cosmice**, având siguranța mișcărilor de aștri. Astfel, la anumite date, îi pică vești aducătoare de bani de la anumiți negustori, care îi cumpără produsele, și atunci „stupește" cu bani pe lăutari în crâșme, alături de soții săi. Cum timpul se scurge anevoie și e lipsit de evenimente, o mai bate din când în când pe Vitoria, iar femeia rabdă puterea bărbatului fără să crâcnească, dându-și seama că-l iubește la fel ca altădată. Până și pornirea la drum a muntencei respectă un ritual: ea se duce să se spovedească la părintele Daniil Milieș, care presupune că Nechifor poate „să fi căzut bolnav; și-a sclintit o mână ori un picior", apoi la preasfințitul Visarion, starețul de la mănăstirea Bistrița, care o întreabă dacă s-a rugat la sfânta Ana, mai pe urmă din nou la părintele Daniil, pentru a-i scrie jalbă către stăpânire. După ce presimțirile despre moarte încep să se adeverească, eroina, un adevărat „Hamlet feminin", se asigură că Minodora este adăpostită la mănăstirea Văratec, la maica Melania, și în cele din urmă pleacă la drum cu Gheorghiță. Remarcabil este și portretul făcut părintelui Daniil, „un om mare și plin, cu ochii mititei foarte pătrunzători", un apostol al micii așezări Măgura de la poalele Tarcăului, ce deschide oricui ușa. Părintele, devenit „în pustia asta de munte și primar și subprefect", se oferă să citească în biserică pentru sufletul lui Nechifor; mai mult, el îl însoțește pe domnul Iordan, care-l adusese la Vitoria și pe negustorul David, pentru a cumpăra brânză și piei de miel. Tot el păstrează și cele treizeci și opt de mii de lei necesare Vitoriei Lipan pentru drum. În transcenderea realizată de Vitoria în drumul spre „centrul lumii", preotul ocupă un rol esențial, substituindu-i pe vechii magi ai Daciei, adăpostiți în inima muntelui.

Imaginea lui Nechifor Lipan este similară cu a păstorului mioritic: „La mustața aceea neagră și la ochii aceia cu sprâncene aplecate și la toată înfățișarea lui îndesată și spătoasă, Vitoria se uita ascuțit și cu îndârjire, căci era dragostea ei de douăzeci și mai bine de ani. Așa-i fusese drag în tinerețe Lipan, așa-i era drag ș-acum, când aveau copii mari cât dânșii.".

În locul lui Nechifor, Vitoria îl desemnează, în calitate de cap al familiei, pe Gheorghiță, căruia îi cere să treacă de la stadiul copilăriei la acela de bărbat, de om în toată firea. Viața muntenilor este grea, pentru că se desfășoară într-o climă aspră, în inima munților, aproape de porțile cerului: „Stau și mă mir într-o privință, cum de-am găsit în mine puterea să rabd atâtea și să îndeplinesc toate. După ce l-am căutat și l-am găsit, ar fi trebuit să mă pun jos și să-l bocesc.

Dar ştiu eu cine mi-a dat îndemn şi putere. Am făcut toate ş-am să mai fac, cât voi mai avea suflet."

PERSONAJUL ABSENT. Portretul lui Nechifor Lipan se construieşte, în viziunea Vitoriei, prin rememorare şi prin reprezentări în vis, rămânând, pentru ea, un bărbat de o frumuseţe deosebită, capabil de tandreţe, ocrotitor, în timp ce pentru ceilalţi este un om petrecăreţ, iubitor de vin şi prea încrezător în lumea străină. Vitoria îşi aduce aminte de Lipan ca de un cioban mioritic, capabil să străbată potecile de munte, cam încrezător în oameni, motiv pentru care îşi pierde şi viaţa. Omul avea o căciulă brumărie, era puternic, fără frică. În visele Vitoriei, se arată sufletul care coboară spre fluviu sau urcă spre soare, ambele semne fiind o dovadă că bărbatul a murit. Din punct de vedere tipologic, bărbatul seamănă cu ciobanul mioritic, prin înfăţişarea sa tinerească, prin curajul cu care sfidează moartea.

Nechifor Lipan se transformă, dintr-un personaj obişnuit, într-un erou, prin calităţile cerute de un astfel de rol: înţelepciune, capacitate de a discerne între diversele situaţii cu care se confruntă, neînfricare în faţa tâlharilor etc. Personajul absent devine prezent în spaţiul operei prin amintirile, visele şi viziunile Vitoriei Lipan, dar şi prin mărturiile celor care l-au văzut în drumul său de întoarcere de la Dorna cu turmele de oi, până la dispariţia sa de la Crucea Talienilor, între Sabasa şi Suha. Numele Gheorghe vine din grecescul *georgos*, „lucrător al pământului", iar numele Nechifor de la *Nikephoros* („purtător de victorie").

Se poate face o paralelă între personajul absent, Nechifor Lipan, şi Osiris, regăsit de Isis, în speţă Vitoria. Ea este cea care îl adună din bucăţi şi îl face să retrăiască într-un plan simbolic. Rolul lui Anubis este jucat de câinele Lupu, în timp ce Gheorghiţă, Horus, răzbună moartea tatălui său.

Mitul lui Isis şi al lui Osiris este subiacent intrigii romanului. Osiris este stăpânul bogăţiei Nilului, având un copil cu Nephtys, sora lui Isis şi soţia lui Seth, numit Anubis. Seth sau Typhon îl determină pe Osiris să intre într-o ladă. Isis şi Nephtys găsesc cadavrul lui Osiris, ascunzându-l, dar acest lucru nu este de folos, pentru că îl găseşte şi Seth, care îl taie în mai multe bucăţi pe care le răspândeşte pe lunca Nilului. Isis îl reconstituie pe Osiris şi îi redă viaţa. Copilul lui Isis, ascuns în Deltă, Horus, devenit om matur, va creşte mare şi îl va răzbuna pe Osiris.

LEGENDA ÎNTEMEIERII NEAMURILOR. „Baltagul" începe cu legenda biblică a întemeierii neamurilor, povestită de Nechifor Lipan la petreceri: „Domnul Dumnezeu, după ce a alcătuit lumea, a pus rânduială şi semn fiecărui neam.". Muntenii, rătăcitori pe drumuri de munte, ajung ultimii la împărţirea darurilor şi de aici lumea satului de munte, reprezentând o civilizaţie astrală, este oarecum diferită de a celorlalţi: „Satul risipit pe râpi, sub pădurea de brad, căsuţele şindrilite între garduri de răzlogi, pârâul Tarcăului care fulgera devale între stânci erau căzute într-o negură de noapte.". Vitoria este surprinsă la începutul romanului într-o înfrigurată aşteptare a omului dispărut. Viaţa muntenilor este grea, lor le e dat „să-şi câştige pânea cea de toate zilele cu toporul ori cu caţa"; unii dintre ei devin plutaşi, în timp ce alţii îşi construiesc stâne în pustietatea munţilor şi acolo „stau cu Dumnezeu şi cu singurătăţile, până ce se împuţinează ziua", iarna coborând la iernat pentru a-şi pune turmele la adăpost de vitregiile vremii.

Mihail Sadoveanu, la fel ca Mihai Eminescu, propune, în romanele sale („Fraţii Jderi", „Creanga de aur"), **o hartă a toposului sacru**, un loc unde lumea nu este cotropită de legile civilizaţiei industriale. De aceea, pentru narator, ei sunt „nişte făpturi de mirare". Nestatornicia şi iuţeala firii ar putea fi puse în corelaţie cu aspectele schimbătoare ale vijeliilor şi ale celorlalte fenomene tulburătoare ale naturii misterioase sadoveniene. Faptul că ei se constituie într-o „lume izolată" înseamnă că „datinile lor", la fel „beţia" şi dragostea sunt „de la începutul lumii". Soarele este o **poartă-simbol** ce vesteşte lumea „de sus", potenţând cu lumina sa imaterialitatea gândurilor de „dinainte de lumea cunoscută".

DEMERS JUSTIȚIAR. Vitoria pleacă în căutarea celui dispărut, ajungând la instanțele judiciare ale lumii moderne, care nu îi pot da lămuriri asupra celor întâmplate. Imaginea noului om al legii este deosebită de ceea ce știa Vitoria: el stă într-o cameră luxoasă, „nu-i nici bărbos, nici nu fumează din ciubuc, nu-i nici încruntat.”. Și mai ales el nu poate să-i dea vreo lămurire femeii, spunându-i însă părerea lui, ca o confirmare a ceea ce ea deja bănuia: „– Atuncia l-au prădat însă hoții și l-au răpus.” Drumul justițiar al Vitoriei, aparținând legii nescrise, urmează itinerarii întinse, Valea Bistriței, Borca, Sabasa și apoi Suha. La Iorgu Vasiliu află că au trecut numai doi oieri, după ce din scriptele de la Dorna aflase că Nechifor cumpărase trei sute de oi și vânduse o sută.

La parastas are loc dialogul subtil al interogației polițiste, femeia încolțindu-i pe cei doi ucigași cu o serie de întrebări pline de viclenie. Replicile se succed cu o anumită linearitate: „Dumneata, domnule Calistrat – zise munteanca – mi se pare că nu prea mânânci [...] – Atunci nu bei. Se cuvine să bei pentru un prietin. [...] Văd că ai baltag. [...] – Gheorghiță, ia vezi și tu. Pare-mi-se că tot așa-i ș-al tău.”.

În viziunea inspirată a Vitoriei se proiectează desfășurarea epică a crimei: „Era vremea în asfințit. Unii cred că asemenea fapte se petrec noaptea. Eu am științǎ că fapta asta s-a petrecut ziua, la asfințitul soarelui. Când cel din deal a făcut un semn, adică să n-aibă nici o grijă, că locu-i singuratic, cel care umbla pe jos a lepădat frâul. Și-a tras de la subsuoara stângă baltagul și, pășind ferit cu opincile pe carare, a venit în dosul lui Nechifor Lipan. O singură pălitură i-a dat, dar din toată inima, ca atunci când vrei să despici un trunchi. Lipan a repezit în sus mânile, nici n-a avut când să țipe; a căzut cu nasu-n coama calului.”. Dulăul a fost și el țintit de arma ucigașului, dar a scăpat.

Reacția auditoriului este ciudată: „Deci toată lumea înțelegea întrucâtva istorisirea muntencei. Numaicât cei mai mulți nu-și puteau da samă de ce muierea asta străină umbla cu pilde și răutăți.”. În cele din urmă, ucigașul explodează: „– Destul! răcnea omul, destul!”.

Calistrat Bogza încearcă să ia baltagul de la Gheorghiță, însă este oprit de Cuțui și de ceilalți oameni, iar în final băiatul Vitoriei „îl lovi scurt cu muchea baltagului, în frunte”.

Scena sfârșitului lui Bogza este a unei pedepse cuvenite: Lupu, câinele celui mort, care nu-l mai slăbea pe asasin, este luat cu forța de oameni, asupra lui se toarnă apă, în timp ce criminalul „gâfâia și pufnea”. Cei doi mărturisesc, în timp ce jandarmii se adunaseră în preajma lor:

„Cuțui mormăia:

– N-aveți să mă asupriți; n-aveți să mă ucideți. Eu spun de bunăvoie. Și să se știe că a fost întocmai cum a arătat femeia mortului.

Oamenii țistuiră din nou. Omul cel mare, întins pe prispă, începea să vorbească.

– Părinte – zise Bogza, gâfâind iar – eu văd că se poate întâmpla să pier. Pentru asta, fac mărturisire aicea, să se știe că eu am pălit într-adevăr pe Nechifor Lipan și l-am prăvălit în râpă, după cum a dovedit nevasta lui. N-am înțeles de unde știe, dar întocmai așa este.”

Motivul crimei fusese jaful. În cele din urmă, criminalul cere dezlegarea de crimă și iertarea femeii care își îndeplinise misiunea justițiară:

„– Iartă-mă, femeie! ceru muribundul. M-a sugușat cânele. Mă duc și eu după Nechifor Lipan și trebuie să mă ierți.

– Dumnezeu să te ierte, îi zise Vitoria.”

Sfârșitul romanului înseamnă încheierea etapei justițiare și întoarcerea la viața obișnuită, „ca să luăm de coadă toate câte-am lăsat”. Vitoria îl pune pe Gheorghiță să țesale caii după moda cea nouă; trec apoi de apa Prutului la Ștefănești, ca să cunoască turma de la Rarău, se duc la baciul Alexa, să vorbească de oi, iar la patruzeci de zile vor fi din nou aici, pentru a ține praznic, „cu carne de miel de la turma cea nouă”.

Manualele ART 2, CORINT 1,
CORINT 2, NICULESCU

MONASTIREA ARGEŞULUI

„Monastirea Argeşului" este una dintre baladele româneşti cu un profund conţinut ideatic, dând formă epică şi literar-artistică apropiată de exemplaritate unuia dintre cele mai vechi mituri ale omenirii, **mitul creaţiei prin jertfa de sine**. Horia Bădescu, în „Meşterul Manole sau imanenţa tragicului" (Editura Cartea Românească, 1986, p. 7), consideră că acesta „descinde din substanţa celor mai străvechi mituri cosmogonice". Mircea Eliade (în „Meşterul Manole", Editura Eminescu, Bucureşti, 1980) analizează transferul creaţiei din planul divin în cel uman: „În creaţie, era divinitatea care se sacrifica pe sine – şi în alte episoade creaturale din miturile omenirii se sacrifica de asemenea fiinţa cea mai dragă, cea mai apropiată; un alt fel de a formula jertfirea de sine.". În legenda românească, la fel ca în majoritatea miturilor omenirii, întâlnim transferul sacrificiului din sfera divină în cea profană, oferindu-se caracter sacru şi durabil creaţiei umane. Mitul are o răspândire extraordinară, sacrificiile pentru durabilitatea construcţiilor fiind practicate, în vechime, pretutindeni în lume, „în Scandinavia şi la finici, la letoni şi la estonieni, la ruşi şi la ucraineni, la germani, în Franţa, în Anglia, în Spania", ajungând până în Oceania şi în Polinezia, în China şi Japonia (Mircea Eliade, „De la Zalmoxis la Genghis-Han", 1980).

Remarcabil este însă faptul că, dacă mai peste tot aceste practici sunt prezentate sub formă de scurte relatări cu conţinut mitic, legendar, cu vagi sugestii ale unor întâmplări primordiale, numai în spaţiul carpato-balcanic ele se întrupează în balade, în creaţii epice cu implicaţii artistice de evidentă valoare, răspândite mai ales în zonele din nordul şi din sudul Dunării. Balada există în mai multe versiuni balcanice. În varianta sârbo-croată, o zână, Vila, distruge peste noapte ceea ce se lucrează în timpul zilei. Zâna arată meşterului constructor că cetatea Scutari nu poate fi construită decât dacă vor fi zidiţi cei doi gemeni mitici, Stojan şi Stojana. Până la urmă, va fi zidită, în locul lor, soţia celui mai mic dintre fraţi, Gojco. În baladele neogreceşti, construcţia instabilă este podul de peste râul Arta, la care o echipă impunătoare de meşteri şi de simpli salahori lucrează de peste trei ani, până când apare ideea de a o jertfi pe soţia şefului meşterilor zidari. Balada are mai multe variante, una dintre ele conţinând şi motivul visului, prin care se transmite ideea sacrificiului, ca în balada românească. Există şi versiuni ungureşti, care evocă edificarea cetăţii Deva, lipsite însă de o semnificare supranaturală a evenimentului. Însă, ca pretutindeni, semnificaţiile ultime ale jertfei se revarsă într-un **mit cosmogonic**, ca în vechile legende, în care un uriaş sau un zeu creator era ucis pentru a da naştere universului. Numele românesc al meşterului Manole confirmă originea autohtonă a baladei.

Între acestea, balada românească are, în opinia multor cercetători, unele particularităţi evidente, care o individualizează prin originalitatea unor motive şi prin realizarea artistică superioară. Horia Bădescu (op. cit., p. 9) crede că „aici şi numai aici, mitul zidirii a putut să însemne atât de mult, încât să îmbrace, prin vers, haina desăvârşirii", „să se înnobileze estetic". În această privinţă, Mircea Eliade (op. cit., p. 134) face o legătură între sensul originar al mitului şi creaţia în plan istoric a poporului român, întâlnită, de altfel, în cazul multor popoare din Balcani, unite printr-o jertfă continuă a devenirii lor istorice: „Nici un alt popor mai mult decât românii şi, într-o anumită măsură, celelalte popoare sud-estice nu aveau un prilej mai nimerit de a valida, la fiecare pas, concepţia lor că numai moartea rituală, numai jertfa poate asigura existenţa şi durata unui lucru".

„Monastirea Argeşului" face astfel parte din miturile fundamentale ale poporului român, conţinând atât o componentă estetică, **tema jertfei pentru creaţie**, cât şi pe aceea eliberatoare de rău, de **forţe ascunse**, oprimante (chiar în plan istoric), valorificată de Lucian Blaga în drama „Meşterul Manole". În felul acesta, fondului mitic al baladei i se adaugă un fond istoric, care o înscrie în spaţiul românesc, particularizând-o prin câteva detalii extrem de semnificative: acţiunea este localizată „pe Argeş în gios", în căutarea locului zidirii, ea însăşi condiţionată de găsirea unui „zid părăsit/ Şi neisprăvit"; în drumul lor, meşterii şi voievodul ctitor întâlnesc „un biet ciobănaş/ Din fluier doinaş", sugerând o interferenţă cu celălalt mit definitoriu, cel mioritic; meşterul se numeşte Manole, în bună tradiţie românească, apreciază unii cercetători, ca şi numele feminin, Ana sau, în variante, Caplea; în fine, construcţia este cunoscuta mănăstire de la Curtea de Argeş, monument medieval din Muntenia. Prin aceste trăsături, dacă vânătoarea rituală a lui Dragoş este considerată **mitul întemeierii Moldovei**, legenda mănăstirii Argeşului, pe care tradiţia o atribuie unui nu mai puţin legendar Negru-Vodă, poate fi privită, cum spune Horia Bădescu, „nu numai ca un mit al creaţiei, ci şi ca unul al Descălecării, al întemeierii Ţării Româneşti".

Structura textului şi a motivelor baladei ilustrează din plin complexitatea ideilor şi valoarea artistică a creaţiei româneşti. Mai înainte de toate, se impune ideea de **baladă cu conţinut legendar**, sinteză a două specii literare cu bogată ilustrare în folclorul literar românesc, pe lângă substratul de mit al creaţiei şi al jertfei, „Monastirea Argeşului" având şi un fond legendar autohton: se justifică, prin elemente de fantastic şi de miraculos, un fapt real, construcţia şi frumuseţea unei capodopere arhitectonice. Pe de altă parte, textul îndeplineşte toate condiţiile structurale ale unei balade, cu momente ale subiectului bine determinate. **Motivele baladei** (în varianta cea mai cunoscută, din culegerea lui Vasile Alecsandri) se includ perfect în tradiţionalele momente ale subiectului: motivul căutării, care implică locul iniţial al acţiunii şi personajele, motivul zidului părăsit (**expoziţiune**), motivul surpării zidurilor (**intriga**), motivul visului, al jurământului, femeia destinată zidirii, zidirea treptată (**desfăşurarea acţiunii**), motivul extazului voievodului şi al orgoliului feudal (**punctul culminant**), motivul prăbuşirii (sau al lui Icar) şi motivul fântânii (**deznodământul**). Acestea dau atât o continuitate firească şi logică firului epic al textului, cu momente de maximă tensiune psihică atinse de personajul creator, cât şi semnificaţiile ample pe care le dobândeşte scenariul mitic al baladei, datorită unui nivel expresiv de incontestabilă valoare artistică.

Ca în orice baladă, spaţiul literar se deschide cu prezentarea locului acţiunii şi a personajelor: „Pe Argeş în gios,/ Pe un mal frumos,/ Negru-vodă trece/ Cu tovarăşi zece:/ Nouă meşteri mari,/ Calfe şi zidari,/ Şi Manoli, zece,/ Care-i şi întrece.". Cortegiul acesta insolit reeditează o adevărată **căutare rituală** a locului întemeierii, diversificată în atât de multe modalităţi în istoria multimilenară a omenirii. Este aproape inutil să insistăm asupra acestui detaliu. Peste tot în lume, căutarea locului unei întemeieri, oraş, cetate, locaş de cult, presupunea ritualuri şi ceremonialuri complicate, de cele mai multe ori cu implicaţii divine, vânători sacre, urmărirea unui cerb, zimbru, taur, a zborului unor păsări, a traseelor unor şerpi prin deşert, zborul unei săgeţi, care, prin cădere, indica spaţiul sacru predestinat construcţiei.

În „Monastirea Argeşului" ritualul căutării se petrece într-un spaţiu românesc veritabil, **pe Argeş în gios**, pe vremea unui legendar Negru-Vodă, asimilat lui Neagoe Basarab, stabilind astfel un reper topic şi istoric incontestabil, fără însă ca implicarea forţelor divine să lipsească. Perioada creştină aleasă pentru această mai târzie întemeiere nu înseamnă nicidecum absenţa unor tradiţii păgâne mai îndepărtate, pentru că **Întregul** cere continuitate, nu poate exista numai într-o anumită secvenţialitate temporală. Arhaitatea păgână şi creştinismul sunt doar forme de manifestare ale aceluiaşi potenţial divin, ce nu se divide în perioade istorice distincte. Numărul meşterilor este, de asemenea, ales simbolic, nouă meşteri, împreună cu Manole, care este conducătorul. Asistăm aici la o simbolistică tot de natură divină a numerelor, zece fiind şi numărul braţelor pe unele cruci mai vechi, când simbolismul religios nu se stabilise definitiv.

Specific spaţiului românesc este şi ciobănaşul întâlnit în cale, simbol al transhumanţei eterne practicate pe plaiurile mioritice. Întrucât în balada românească lipseşte agentul călăuzitor, întâlnit peste tot în ritualurile întemeierii, ciobănaşul poate fi considerat un **mesager al destinului**, deţinător al unor mesaje din afara spaţiului profan. Mult umblat pe căile transhumanţei („Pe Argeş în sus/ Cu turma te-ai dus,/ Pe Argeş în gios/ Cu turma ai fost"), el poate detecta, printr-un insolit simţ al sacrului, locurile cu o anumită **potenţialitate magică**, unde construcţia se poate împlini, se poate întemeia. Prin urmare, zidul ales pentru construcţie este marcat de însemne magice, poate chiar de o potenţială agresiune şi intruziune a răului, este **părăsit şi neisprăvit**, iar câinii „La el se răpăd/ Şi latră-a pustiu/ Şi urlă a morţiu", dovadă a existenţei forţelor sacre într-un spaţiu de aşteptare, gata să fie revelate, să fie puse în mişcare. Zidul „părăsit şi neisprăvit" poate avea şi alte semnificaţii conexe, cu rezonanţă în cele două sfere semantice ale interpretării mitului: în plan istoric, reluarea unei construcţii eşuate din vicisitudini diverse poate însemna reluarea eforturilor înaintaşilor, împlinirea unei năzuinţe seculare; în plan estetic, ideea că orice operă artistică viabilă, cu atât mai mult o capodoperă, îşi hrăneşte sevele creatoare din tradiţie, din reluarea unor teme şi motive pe care le duce la perfecţiune.

De altfel, oscilaţia aceasta între sacru şi profan, între artă autentică şi simplu meşteşug, între artist capabil de sacrificii supreme şi ctitor banal, obsedat numai de orgolioasă „pomenire", străbate, ca o **antiteză esenţială**, tot textul baladei. Răsplata voievodului pentru realizarea construcţiei, pentru împlinirea intemporalităţii ei, se înscrie firesc în această relaţie, ţine de perisabilitatea destinului uman: „Că v-oi da averi,/ V-oi face boieri;", ca de altfel şi ameninţarea brutală „Iar de nu, apoi/ V-oi zidi pe voi,/ V-oi zidi de vii/ Chiar în temelii!", fără nicio legătură cu sacrificiul ritual cerut de măreaţa construcţie.

Motivul surpării zidurilor dinamizează acţiunea şi amplifică tensiunea dramatică a baladei, intens susţinută de mijloace artistice, mai ales prozodice, armonizate perfect cu mişcarea ideatică. **Măsura** dominantă **de cinci silabe, ritmul trohaic, monorima** extinsă pe un număr mare de versuri, rezultată mai ales din verbe, unele la gerunziu, **repetiţiile** obsedante („A doua zi iar,/ A treia zi iar,/ A patra zi iar"; „Tremura lucrând,/ Lucra tremurând") redau la început ritmurile muncii, perfecţiunea mişcărilor unor „meşteri mari,/ Calfe şi zidari" iscusiţi, apoi, treptat, printr-o **gradaţie** savantă, atât dezolarea cumplită a insuccesului, a limitelor umane în faţa misterului insondabil, cât şi iritarea crescândă a voievodului: „Domnul se mira/ Ş-apoi îi mustra,/ Ş-apoi se-ncrunta/ Şi-i ameninţa/ Să-i puie de vii/ Chiar în temelii!". În această învălmăşeală a realului, datorată învolburării unor forţe ascunse, Manole este singurul care are o percepţie vagă a ieşirii din impas („Iar Manoli sta,/ Nici că mai lucra").

Manole nu înţelege însă de la început că totul se înscrie în **etapele unui ritual magic**, a cărui explicaţie nu se relevă oricui şi nu poate fi uşor înţeleasă. Zidurile care se surpă reprezintă o dovadă certă că întemeierea nu se poate împlini dacă nu există un impuls din afara lumii comune, **spaţiul de dincolo**, multidimensional. Revelaţia împlinirii survine chiar în vis: meşterul Manole află că mănăstirea nu poate fi construită câtă vreme nu este jertfită prima femeie venită pe şantier. **Motivul visului** este plin de semnificaţii profunde, fiind tradus în text printr-o metaforă sublimă, „o şoaptă de sus", expresie ce presupune determinarea creaţiei pământene prin voinţă divină, continuând-o de fapt pe cea eternă, primordială. De altfel, sensul arhaic al harului, al inspiraţiei este de natură divină şi Manole chiar trăieşte un astfel de moment, care îi dezvăluie calea de împlinire a vocaţiei creatoare. În acest fel, se deschide în baladă filonul ideatic cel mai adânc, amplu ramificat în magma primordială a mitului, reprezentat de motivul jertfei pentru durabilitatea creaţiei. Orice construcţie trebuie să deţină o energie capabilă a o propulsa de-a lungul timpului, forţă care nu poate proveni decât dintr-o jertfă umană. Este sugerată aici ideea de **proiecţie a divinului pe pământ**, prin intermediul sufletului.

Textul cules de Vasile Alecsandri nu insistă asupra motivului jurământului, nici asupra încălcării lui, detaliat în varianta lui G. Dem. Teodorescu. Faptul este numai presupus, subliniind însă diferenţa esenţială dintre **meşterii simpli**, fără vocaţie creatoare, şi **artistul autentic**, capabil de sacrificiul suprem pentru **împlinirea visului de inspiraţie divină**. De aceea, balada se concentrează în continuare asupra protagoniştilor jertfei, Manole şi Ana, în special asupra zbuciumului lăuntric al artistului care nu poate oferi durată construcţiei decât prin sacrificarea femeii iubite. Femeia destinată zidirii trebuie să atingă pragul de **fiinţă desăvârşită** care stabileşte filiaţia cu energia divină, fiind supusă la încercări grele şi la mari dovezi ale **devotamentului conjugal** fără limite. Manole invocă forţele divine să se pună stavilă în faţa Anei, „S-o-ntoarcă din cale", întreaga secvenţă stând sub semnul hiperbolei, al stihiilor dezlănţuite: mai întâi o „ploaie spumegată", apoi un vânt devastator, „Brazii să-i despoaie,/ Paltini să îndoaie,/ Munţii să răstoarne,/ Mândra să-mi întoarne". Forţele divine sunt impresionante, într-o dezlănţuire de proporţii cosmice. Deşi îndeplineşte un ritual de origine divină, Manole îi cere Domnului, într-o rugă sublimă, ca Ana să fie oprită, iar lucrul acesta, surprinzător, pare chiar să se împlinească. Forţele stihiale se conjugă, se compun şi se recompun, pentru a da la iveală însă o singură voinţă, care întăreşte ideea sacrificiului: mănăstirea trebuie construită cu orice preţ, indiferent de consecinţe. Că aceasta este o poruncă divină, o arată obstinaţia femeii de a a ajunge la locul stabilit: forţa ei supraomenească este tot de natură stihială, pură, şi duce la jertfă. Prin determinarea supraeului, ea trebuie să-şi joace rolul încredinţat.

Odată ajunsă acolo, Manole o jertfeşte într-o **dramatică uitare de sine**, absolut necesară împlinirii creaţiei, iar zidirea este treptată, redată prin paralelisme şi repetiţii mereu amplificate, copleşitoare sub raport estetic („Zidul se suia/ Şi o cuprindea/ Pân' la costişoare.../ Pân' la buzişoare,/ Pân' la ochişori,/ Încât, vai de ea!/ Nu se mai videa,/ Ci se auzea/ Din zid că zicea:/ «Manoli, Manoli,/ Meştere Manoli!/ Zidul rău mă strânge,/ Viaţa mi se stinge!»"), rugă şi bocet deopotrivă, într-o atmosferă de cor antic pe scena unei mari tragedii, a înseşi condiţiei umane, care nu-şi poate dobândi eternitatea decât prin transferul sufletului în structura materială a edificiului arhitectonic. Creaţia se împlineşte prin jertfa creatorului uman; fiecare om se jertfeşte mai mult sau mai puţin pe scena lumii, fiind incapabil de supravieţuire.

Ultima parte a baladei amplifică sacrificiul, adăugând chiar jertfa ziditorilor, nu atât datorată orgoliului feudal, al voievodului, de a fi singurul beneficiar al creaţiei, cât scenariului divin la care ei, intuitiv, în cazul lui Manole, dar mai ales inconştienţi, participă. Ei au fost numai nişte pioni pe scena destinului, iar întrebarea domnului, dacă pot construi „Altă monastire,/ Pentru pomenire,/ Mult mai luminoasă/ Şi mult mai frumoasă?", este retorică, voievodul fiind şi el un personaj care împlineşte voia aceloraşi **forţe stihiale** ce vor fi revelate în spaţiul profan, al oamenilor. Soarta meşterilor fusese stabilită dinainte, ei trebuind să dispară, pentru că au îndeplinit mesajul lumii de dincolo. Complexul meşterului care, atingând sublimul, s-a apropiat prea mult de cer şi a căzut, pentru că aripile lui erau prea moi, dar şi cutezanţa prea mare, **motivul lui Icar** cu alte cuvinte, este prezent şi aici:

meşterii încearcă să zboare de pe acoperiş pentru a-şi salva viaţa, dar ea li se frânge odată cu aripile, actul morţii fiind ultima piesă de domino a jocului pus în scenă de forţele divine. În felul acesta, jertfa s-a împlinit şi mănăstirea este durabilă, frumuseţea ei străbătând veacurile. Manole, care a construit-o, nu a putut atinge eternitatea decât prin dublu sacrificiu, păşind, împreună cu femeia iubită, dătătoare de suflet noului edificiu, în sferele înalte ale sacrului. Elanul ascensiv al Anei lui Manole semnifică tocmai refuzul de a rămâne „în vale", în lumea comună, în pofida forţelor naturii dezlănţuite, urcarea ei „mai sus, pe schele", în lumea sacrului şi a nimbului strălucitor al acesteia, eternitatea. Lacrimile fântânii în care se metamorfozează meşterul Manole sunt simbolice, sunt **metafore ale divinului**, ce se infiltrează, din când în când, în lumea terestră, rămasă îndeobşte fără revelaţia sacrului, devenită şi rămasă astfel o vale a plângerii.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (NICULESCU)

Ex. 1/ p. 58. Prezentaţi structura baladei, precizând momentele subiectului.

Modul de tratare a acestei cerinţe se poate identifica destul de uşor în comentariul de mai sus, axându-se pe identificarea momentelor subiectului în raport cu structura particulară a baladei, preluând substratul legendar al acesteia şi dezvoltându-se implicaţiile simbolice şi artistice ale acesteia. În acelaşi timp, pe structura celor cinci momente ale subiectului (expoziţiune, intrigă, desfăşurarea acţiunii, punct culminant, deznodământ), se vor identifica motivele baladei, multiple, prezentate într-o succesiune relativ simplă, cu versuri având o cadenţă vioaie: motivul construcţiei unui nou monument, motivul găsirii locului de construcţie, motivul zidului părăsit, loc de concentrare a forţelor magice, motivul celor zece meşteri, motivul trufiei feudale, motivul jertfei creatoare, motivul zidirii, motivul aruncării în gol a constructorilor.

Structura baladei legendare **„Monastirea Argeşului"** (momente epice ale subiectului şi motive tematice) relevă expresia tragică a existenţei umane, silite să se imortalizeze numai indirect, prin intermediul creaţiei artistice. Meşterul Manole este personajul-simbol al acestui chin nesfârşit al omului, obligat să adopte hainele sărăcăcioase ale perisabilităţii fizice, incapabil să depăşească destinul nemilos, care îi cere sacrificii extrem de mari pentru creaţie sau pentru orice act minor al vieţii cotidiene.

Manualele ART 2, CORINT 2,
NICULESCU

LUCIAN BLAGA

MEŞTERUL MANOLE

Repere analitice

- „Meşterul Manole" e o dramă expresionistă, la fel ca „Zamolxe" (1921), „Cruciada copiilor" (1930).
- **Resurecţia „fenomenului abisal, originar"**: forţele ce determină dărâmarea zidurilor indică o a treia forţă, sugerată de Lucian Blaga şi în poezia „Pax Magna": „Pesemne – învrăjbiţi/ de-o veşnicie Dumnezeu şi cu Satana/ au înţeles că e mai mare fiecare/ dacă-şi întind de pace mâna. Şi s-au împăcat/ în mine: împreună picuratu-mi-au în suflet/ credinţa şi iubirea

şi-ndoiala şi minciuna.". În „Meşterul Manole", călugărul Bogomil presupune că Satana a creat trupul, iar Dumnezeu i-a dat sufletul. Concepţia este contrară scrierilor apocrife creştine, unde se spune că Ialdabaot a creat un om imperfect, neavând puteri totale. Jertfa nu poate fi cerută de Dumnezeu, pentru că acesta nu este sângeros, dar nici de Satana, pentru că jertfa este orientată împotriva lui, fiind folosită în scopul edificării unei mănăstiri. Forţele primare, existând înainte de Timp, ar putea fi responsabile de această jertfă.

- **Semnificaţia jertfei**. La jertfirea unei persoane, entitatea energetică enormă a sufletului rămâne întemniţată între ziduri, creaţia fiind astfel protejată de trecerea timpului. Este şi motivul pentru care bisericile şi mănăstirile constituie locuri exponente ale sacralităţii. „Cu alte cuvinte, din frică de a nu fi concurat de progenitură, Dumnezeu o mutilează", spune G. Călinescu în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", vorbind despre Marele Anonim, personaj emblematic, sugerând misterul absolut al lumii şi izvorul ei creator.
- Găman este un **personaj stihial**, având legătură cu forţele subterane, primare, ce determină jertfa. Semnificaţia jertfei rămâne însă emblematică, pentru că nu ar fi cerut nimeni ca lăcaşul să fie etern. Iraţionalitatea gestului, deşi explicat prin prezenţa acestui principiu terţ, transcendent, stipulează coordonate ce merg departe în timp, până în momentul creaţiei, în „Urzeit".
- Bogumil este cel ce arată că **jertfa este necesară**, făcându-se purtător de cuvânt pentru forţele imersate într-o atemporalitate nelămurită, benefică sau malefică. Faptul că locaşele de cult trebuie să existe arată că „sacrul" are nevoie să-şi facă simţită prezenţa în „profan", prin porţi transcendente. Misterul piesei rămâne păgân, fiind prezent în toate legendele lumii. După cum spune Mircea Eliade, în lucrarea „De la Zalmoxis la Genghis-Han", sacrificiul este întâlnit „la letoni şi la estonieni, la ruşi şi ucraineni, la germani, în Franţa, în Anglia, în Spania". În „Historia Britanicum", druizii îl sfătuiesc pe regele Gorthingen să stropească o mănăstire cu sânge de copil. Sub această formă, obiceiul se întâlneşte şi în Polinezia, Oceania, Indochina, China, India modernă şi Japonia.
- Manole poartă o **vină tragică**; el trebuie să aleagă: fie îşi abandonează munca şi devine un om comun, fie jertfeşte pe cineva şi mănăstirea poate fi terminată. Faptul că se află într-o dilemă, într-un cerc din care nu poate ieşi, determină **tragedia** sa insurmontabilă. El îi convinge pe meşteri să accepte jertfa şi să nu plece, dar destinul se întoarce împotriva lui. Mira se va jertfi de bună voie, pentru a permite „realizarea creaţiei". Ea devine o *imago mundi*, substituindu-se **corpului arhitectonic** al bisericii. Mitul jertfei pentru creaţie este universal. Chiar în riturile de jertfire din vremurile străvechi, divinitatea sacrificată devine, prin imolare, primul mort. Regatul morţii proliferează tocmai din această jertfire primară a divinităţii. După ce biserica este ridicată, meşterul Manole este acuzat de boieri şi de călugări că a zidit primul „lăcaş al lui Antihrist". Dar el nu mai aparţine clipei, ci s-a eternizat prin jertfă.

Comentariu literar

„Meşterul Manole" este o dramă expresionistă construită pe dualismul gnostic al religiei creştine. Apărută în anul 1927, se întemeiază pe concepţia bogomilică după care Dumnezeu şi Diavolul pot fi, în esenţa lor secretă, aliaţi, schimbându-şi numai, când este cazul, unul celuilalt „obrăzarele". Este ideea centrală a piesei, sugerând existenţa unei realităţi mai profunde, aflată dincolo de Dumnezeu, o forţă primordială transcendentă, imposibil a fi decelată. E poate „Dumnezeul-demon" (George Gană), Marele Anonim din filozofia blagiană, care creează şi guvernează lumea prin „diferenţialele divine". Acest fapt se relevă din problematica jertfei: Diavolul nu poate fi cel care o cere – jertfa pentru construirea unui locaş de cult este împotriva lui, îl neagă pe el însuşi –, dar nici Dumnezeu, pentru că El nu este sângeros. Ca în legendele apocrife creştine, există altă putere deasupra celor două entităţi, care cere, prin semne misterioase, o jertfă umană pentru întemeierea mănăstirii, un suflet ingenuu, astfel încât prin acest aport spiritual să fie susţinută întreaga construcţie.

Lucian Blaga menţine numeroase semnificaţii ale binecunoscutei balade populare a meşterului Manole, sacrificat de un domnitor orgolios, „Monastirea Argeşului". Modificările mitului jertfei sunt însă numeroase, vizibile în fiecare moment al acţiunii, de la eliminarea unor motive (de pildă, **al căutării** locului destinat zidirii) până la schimbarea numelor sau a simbolisticii unor personaje. Se menţin ca personaje numai Manole şi zidarii, aceştia primind însă nume emblematice, Al doilea, Al patrulea, Al şaselea etc. (voci, în sens expresionist, ale adâncurilor, adaptate funcţional rolurilor din piesă). Ana devine Mira, domnitorul este numit generic Vodă. Apar personaje noi, reprezentând forţe numenale, încărcate cu semnificaţii deosebite. Unul este uriaşul Găman, un receptor al puterilor telurice, ascunse, iraţionale şi primordiale. Revelaţiile sale se produc în timpul somnului, când trupul îi este zguduit de stranii pulsiuni, prevestitoare ale faptelor viitoare. Altul este stareţul Bogumil, exponent al concepţiei dualiste conform căreia binele şi răul coexistă în creaţia şi susţinerea lumii: „Şi dacă întru veşnicie bunul Dumnezeu şi crâncenul Satanail sunt fraţi? Şi dacă îşi schimbă obrăzarele înşelătoare, că nu ştii când e unul şi când e celălalt? Poate că unul slujeşte celuilalt. [...] Cine vrea jertfa? Întrebările noastre nu răzbat până-n prăpăstiile albastre, de unde ni s-ar putea răspunde [...].".

Deşi acţiunea se petrece în „timp mitic românesc", „pe Argeş în jos", estompând cât mai mult reperele spaţio-temporale, Bogumil trimite întrebările sale chinuitoare la vremea primordială a creaţiei, de unde nu vin niciodată răspunsuri. Locul pare însă blestemat, ca în baladă, fiindcă ţinutul întreg nu suportă creaţia sfântă: „De şapte ani – spune Manole – umblăm cu icoana bisericei în noi. Mai presus de înţelegerea noastră e soarta acestui lăcaş rătăcitor. Într-un loc încercat-am să-l ridicăm pe moaşte. În altă parte apa unui râu am ridicat-o în alvie, ca să clădim pe temelie curată. Peste morţi am încercat. Că a fost pretutindeni în zadar [...] e adevărat.". Nici calculele de adevărat arhitect nu ajută la nimic. Mai mult, Bogumil consideră că acestea sunt **semne demonice**, inutile, contrare destinaţiei unui locaş sfânt: „Numai în iad se socoteşte. Acolo, în împărăţia virtuţilor întoarse, toate sunt după măsură: şi coarnele dracilor, şi cozile galbene. [...] Priveşte numai cu luare-aminte semnele roşii de pe pergamentele astea afurisite: unele ţapene, altele şerpuitoare şi-ntortocheate. Orice număr pare o iscălitură schimonosită de drac.". Blestemul incapacităţii de creaţie cuprinde întregul ţinut, devenit parcă apocaliptic, sugestie evident expresionistă: în sat copiii nu mai cresc, „ţâţa femeilor nu mai dă lapte", pe Argeş trec o mie de sicrie dezgropate din cimitir pentru a dezlega blestemul, se zvoneşte că prin ţară umblă Anticristul, deghizat în haine de călugăr. Uriaşul Găman, „smeul pădurosul", întrupare a teluricului, traduce din adâncuri semne ale „puterilor": „puteri nebotezate şi fără de nume", „berbeci de cetate" se mişcă seismic şi dărâmă bolţile bisericii, chiar bolta cerească, „tăria albastră a lumii plesneşte, bul-bul-bul se suge bolta!". În întregul ei, la suprafaţă sau în adâncuri, lumea devine haotică, cerând insistent o nouă creaţie izbăvitoare.

Bogumil ştie răspunsul: „sunt puterile" misterioase, ieşite „de subt legile vremii", care, în febra şi neliniştea creaţiei necesare, „dănţuiesc cu înfricoşare în noi", cer **pactul faustic** pentru a pune în mişcare construcţia. Manole refuză cu obstinaţie jertfa ştiută, încercând să ofere creaţiei o perspectivă nouă, etică, eliberată de păcatul greu, păgân, al sacrificiului. Hotărârea de a accepta „jertfa cea mare" se ia greu, într-un zbucium sufletesc enorm, al artistului autentic dintotdeauna, citind semnele unei lumi în continuă degradare, dar şi sub presiunea solului trimis de Vodă şi a meşterilor care cer dezlegare de înţelegerea făcută pentru a construi biserica. În actul al doilea se face, ca şi în baladă, jurământul sacrificial: „Pentru soţie care încă n-a născut, pentru soră curată sau fiică luminată,/ care întâi va veni,/ bărbat să-şi vadă/ frate să-şi vadă/ tată să-şi vadă.". În drama blagiană însă atmosfera jurământului este aproape hieratică, dezlegând porţile cerului: „dintre nori cade pe capetele lor un mănunchi de raze, un clopot se aude în văzduh", „un clopot de cleştar", care „cântă ca niciodată".

Chinuitoare este, în actul al treilea, şi **aşteptarea jertfei** hotărâte; de trei zile nimic nu se vede în zare, sub „cetina grea şi albastră", în care se profilează, ca o Fata morgana, mirajul bisericii, semn al unei aşteptate renaşteri; limbajul este aluziv şi metaforic, cu semnificaţii profunde, ca de altfel în tot cuprinsul textului: „Copii moi ca melcii, copii cari au ieşit fără de oase din stratul mumelor. Şi copiii au început să mănânce var din zid, au căpătat oase sănătoase, şi s-au întărit ca pomii tineri.". Meşterii aşteaptă cu încordare miracolul, în dublu sens: să nu se încalce jurământul, căci întârzierea provoacă suspiciuni sporite asupra fiecăruia şi în primul rând asupra lui Manole, bănuit că şi-a înştiinţat soţia, pe Mira, iar „nehotărârea clipei slăbeşte pofta de faptă", apoi să se producă, în sfârşit, apariţia mult aşteptată, „când desculţă şi nevinovată jertfa va apărea din valul de iarbă", chemată prin invocaţie magică: „AL NOUĂLEA (cu un vaier) Soră curată... AL CINCILEA Fiică luminată...".

În sfârşit, parcă pentru a stinge bănuielile de trădare din partea lui Manole, apare „femeie din miazăzi", nimeni alta decât Mira, acuzatoare, cu o vehemenţă fără seamăn, pentru jertfa pusă la cale de meşteri, condamnând în cuvinte grele fapta păgână a sacrificiului. În plină lume creştină, când „pravili scrise cu fulger" pe tablele de legi nu s-au schimbat, când „până şi copacii şi dobitoacele sunt creştine", jertfa „ca să izbuteşti în meşteşug", chiar operă de artă sau de izbăvire, este o crimă, iar făptuitorii ei sunt „nouă ucigaşi. Şi cu Manole zece". În ochii Mirei, pactul faustic deja s-a produs: „Ochi de sfinţi aveaţi, şi-acum feţe de ucigaşi". Manole îşi recunoaşte patima creatoare, aşezată mai sus de orice sentiment omenesc, care îl singularizează de fapt între meşteri: „A mea a fost patima, eu am fost al patimei, eu am fost. Nu, n-am prins pe nimenea. Vai nouă Mira, biserica s-a tot prăbuşit – cu cât se prăbuşea – patima creştea". Mira se opune sacrificiului unei fiinţe nevinovate, aflată întâmplător în preajma locului de construcţie, şi această credinţă îi determină propria moarte.

Zbuciumul lui Manole, manifestat în baladă înaintea sosirii Anei, ca o invocaţie adresată puterilor cerului să-i împiedice venirea, se produce acum în faţa Mirei, lung, chinuitor, ezitant, alternând hotărârea cruntă cu renunţarea sfâşietoare, admiraţia sublimă în faţa purităţii femeii – „suflet înalt şi bun", care va deveni „nici căprioară, nici izvor, ci altar", clopot ce va răsuna în ceruri – cu obligaţia sfâşietoare de a respecta jurământul şi de a-şi împlini vocaţia creatoare. Predestinată jertfei zidirii („MANOLE: Mira, cine te-a chemat? MIRA: Nimenea nu m-a chemat. Nimenea nu m-a oprit. Am venit!"), Mira se angajează voioasă în jocul tragic şi sublim, „joc de albă vrajă şi de întunecată magie", substitut ritualic al faptei promise, dus însă până la capăt: „Jocul e scurt. Dar lungă şi fără de sfârşit e minunea.". Mira este femeia care se jertfeşte pentru ca mănăstirea să prindă viaţă, relevând, prin jertfa ei, drama creatorului incapabil să supravieţuiască propriei opere de artă, care însă îi va păstra numele viu peste veacuri. Mira înţelege setea de absolut a meşterului, manifestată sub formă ludică, aluzivă, şi îşi acceptă rolul cu resemnare. Al şaselea meşter pune în evidenţă chiar importanţa pe care o are un lăcaş ceresc, acela de a fi o punte de legătură cu transcendentul, un punct de confluenţă a energiilor divine. Odată acceptată jertfa („Am să mă joc cu voi cum doriţi"), Manole se eliberează de zbuciumul teribilei alegeri, cade în „grozavă uitare" şi se dedică, în linişte creatoare deplină, inocenţei actului artistic: „Zidari, aţi auzit? Încruntarea s-a sfârşit. Acum începe partea luminei. Închipuiţi-vă – copii, cu treizeci de ani înapoi, închipuiţi-vă în trecut, când clădeaţi biserici din nisip!".

Meşterii sunt prezentaţi de Lucian Blaga, în actul al patrulea, cuprinşi de furie constructivă, lucrând în ritm diabolic. Numărul celor implicaţi în construcţie, doisprezece (socotindu-i şi pe Bogumil şi Găman), este simbolic, reprezentându-i pe apostolii lui Iisus care edifică, toţi, prin atitudini diferite, chiar prin trădare, mitul biblic. Manole este văzut în spiritul cărţii lui Hans Hartmann, „Dämonische und die Ethic" (1923), fiind pus să exclame: „Aprindeţi pădurile, să se vadă de departe că aici zece clădesc o biserică a lui Hristos!". El însuşi o spune, în răzvrătirea sa împotriva divinităţii care îi ceruse jertfa: „Nebuni de curte nu suntem, nici oameni – ci draci! Dracii lui Hristos!". Dualismul demon-arhanghel este, de altfel, întâlnit în toate piesele expresioniste unde acţionează forţele abisale. Acest dualism se explică prin transfigurarea artistică pe care romanticii o dau conceptului de „înger căzut", transformat din arhanghel în demon, păstrând totuşi, la antipozi, legături strânse cu divinitatea.

Meşterii cred că Mira s-a lăsat înşelată de semnificaţia dată acestui act de zidire, iar arhitectul trimite după materiale, fiind, în cele din urmă, chiar cel care va pune ultima cărămidă pe capul femeii: „A fost aşa de bună, că nici la urmă n-a înţeles [...] şi ea nu înţelege şi se miră din zid, sau din cer că noi tot ne mai jucăm.". Meşterul Manole nu ţine seama de jertfa pe care tocmai a înfăptuit-o şi continuă zorirea lăcaşului: „Zoriţi, băieţi, sporiţi, zidari! Lumea urnită spre noi de mirarea jertfei să plece copleşită de-nfăptuire! Dacă fapta noastră nu e bună, să fie cel puţin frumoasă, dacă nu e frumoasă, să fie cel puţin înspăimântătoare! Dacă lăcaş de slavă nu va fi, să rămână cel puţin semn de ameninţare ridicat de oameni împotriva puterilor. Din zori până-n apus, fiecare la loc, trupul cu păcatele în muncă şi foc! Proptiţi temeliile către miazănoapte, de unde ne-au venit surpările şi deznădejdile.". Faptul că surpările vin dinspre miazănoapte este emblematic, pentru că nordul este punctul de unde vin energiile primare, puterile ascunse ale adâncurilor.

După ce mănăstirea e terminată, meşterul uită de har şi îşi aduce aminte de sacrificiul pe care tocmai îl înfăptuise. Jertfa i se pare mult prea mare în raport cu rezultatul obţinut. Lăcaşul nu mai este ridicat de el, ci cu sprijinul lui Dumnezeu. Satisfacţia actului creator, în relaţie cu mărimea jertfei, scade: „Acesta Dumnezeu singur şi l-a ridicat printr-o minune, pe care doar el o înţelege.". Patima creatoare este văzută acum ca o infuzie a energiilor divine, dar şi ca o trădare din înalt: „Ca oricare dintre meşteri, voit-am să-i clădesc un locaş – Lui! Dar mie mi-a cerut tot. Am crezut că în cea mai înaltă clipă a încercării va opri cu un semn lucrarea. Dar nu, mie mi-a cerut tot. Din bucuria vieţii am închipuit lăcaşul. Cel ce se ridică e din suferinţa morţii.". Odată ce munca s-a sfârşit, măreţia luminii care îl ghida dispare şi Manole nu îşi mai găseşte locul. Întoarcerea în lumea obişnuită, după ce sufletul străbătuse dimensiunile atemporale ale divinului, semnifică prăbuşirea totală a fiinţei: „Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat, orice dobândă e de prisos. La porţi sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viaţă frumos.". Manole este înstrăinat de sine, sfâşiat de durere: „Manole a plecat. Manole nu mai este. Numai un trup a rămas aici, care s-a rănit de spinii cerului. Trupul va mai întârzia puţin în lumină, va mai porunci, va mai zbiera.". Acum „Manole nu iubeşte cerul. Şi îngerii-i fac rău.". Rămâne numai fantasma iubirii pentru Mira, pierdută în lumină: „Din iubire pentru ea am zămislit lăcaşul, prin iubire pe Altul slăvind. [...] Lăcaşul creşte nebun.

El va fi un cântec de iubire împletit cu un cântec de moarte.". Cuprins de o furie demonică, revolta lui dobândeşte accente de tragedie antică; pentru a termina biserica, *„hohotind, biciuieşte aspru văzduhul"* cu îndemnuri de construcţie, care nu mai exprimă o vocaţie creatoare, ci parodia amară a unui artist epuizat. În final, „cu totul ieşit din minţi", încearcă să-şi distrugă propria creaţie, „vrea să sloboadă jertfa": *„ia un spărgător enorm de oţel şi, învârtindu-l, dă în zid."*. Dar procesul creaţiei este ireversibil, *„puterile îi scad, oboseşte, se topeşte pe-o piatră"*. Apoi, ca un rege Lear rătăcitor de săptămâni întregi „în jurul bisericii aiurând ocoleşte. [...] Umblă parcă n-ar umbla. [...] Vorbeşte parcă n-ar vorbi. [...] Trăieşte parcă n-ar trăi.". Numai el şi Găman aud din zid vaierul Mirei, „cântecul din zid", „cântecul obârşiilor şi al sfârşiturilor", sunetul din adâncuri, „înalt şi lung, depărtat ca o chemare". Mai mult, Vodă îl osândeşte pe meşter, la sfatul boierilor, în ciuda opoziţiei mulţimii. Nemaiacceptând indeterminarea sa temporală, incapabil să se desprindă din vraja în care se aflase, meşterul se întoarce în lumea care îl chemase tot timpul: el trage clopotele şi apoi se sinucide, aruncându-se de pe turla bisericii.

Meşterii comentează că Manole este prins de fantasma divină: „înfăptuirea bisericii cere tot, şi te duce de-a dreptul în moarte sau sărăcie, în cer sau nebunie.". Edificiul conţine o strălucire divină pe care micimea omenească nu o poate pricepe. Meşterul Manole este damnatul universal, care trebuie să-şi jertfească fericirea personală pentru mântuirea tuturor, e o unealtă divină, abandonată în momentul în care misiunea sa este încheiată. Spre deosebire de balada „Monastirea Argeşului", meşterii supravieţuiesc: ei sunt cruţaţi de mulţime, aşa cum altădată gladiatorii mai viteji erau scăpaţi de public, în pofida dorinţei împăratului roman organizator al spectacolului. Toate aceste aspecte aduc în prim-plan elementele păgâne ale dramei meşterului Manole, silit să lucreze condus de o voinţă mai presus de vrere, abandonat apoi sorţii pământeşti banale, după ce întregul edificiu este construit.

Biserica este pusă în mişcare de forţe obscure, cu acţiune discretă, dând impulsul de construcţie a locaşului sfânt: „Înăuntru un gol se deschide – mâhnire fără întrebări. Deasupra întuneric se-nchide – deznădejdea nesfârşitelor încercări.". Întunericul este simbolul haosului originar, de dinainte de Creaţie, în care se decelează forţe uriaşe, antitetice, structurate, în viziune biblică, pe două dimensiuni, semnificând binele şi răul. În „Meşterul Manole", relaţia dintre Dumnezeu şi puterile ascunse este totuşi revelabilă: Diavolul şi Dumnezeu par a fi două faţete ale lumii, cu manifestări opuse şi uneori totuşi coincidente (*coincidentia oppositorum*), între cele două entităţi fiind legături ce depăşesc înţelegerea umană. În abisul lor se cuprinde şi dorinţa meşterului de înălţare prin forţa creaţiei, dincolo de lumina veacurilor. Prin inspiraţie şi sacrificiu, chiar al propriei soţii, apoi al lui însuşi, Manole este un agent ingenuu al acestor forţe misterioase, situate dincolo de legile pământene, chiar de cele divine. La popoarele primitive, sacrificiul includea, pe lângă conferirea unei protecţii pentru clădirea zidită prin persistenţa câmpului energetic al sufletului, şi ideea de trimitere a unui mesager către abis, către prăpastia ce desparte lumea fizică, bipolară, structurată în bine şi rău, de lumea imaterială. Biserica este un punct de confluenţă a acestor forţe, alcătuind trei poli, Binele, Răul şi un treilea care nu poate fi definit nici bine, nici rău, dar nici ca o categorie identificabilă, între cele două extreme. Structura piramidală, tripolară, a lumii, incluzând submersiunea sacrului şi a imaterialului în structura intimă a materiei, poate fi explicaţia jertfei. În fond, Mira poate accepta jertfa şi pentru că doreşte un trup de lumină sau poate de întuneric, dat fiind că, la extreme, cele două noţiuni devin convergente. Mira este însetată de transcendent, iar moartea îi conferă statutul de fiinţă privilegiată, în sensul că, prin sacrificiu, ea asigură durata unei construcţii şi perpetuează mitul durabilităţii acesteia.

În drama „Meşterul Manole", Lucian Blaga ilustrează ideea unui **demonism arhaic**, a unor stringuri de spirit ce străbat universul pentru a domina Materia. Spiritul jertfei aminteşte şi de gestul faustic, prin care meşterul îşi vinde sufletul pentru a deveni nemuritor. Asemănarea cu Goethe este pusă în evidenţă chiar de Blaga, care, în „Daimonion", nota: „Goethe găseşte în demonie tot atâtea elemente cari sparg logica spinozistă: demonicul e iraţional, se aseamănă totuşi cu pronia cerească, trăieşte din şi prin contradicţii, e arbitrar şi se complace în imposibil.". Teoria abisului, situat în matrice atemporale, conferă dimensiunea majoră a acestei creaţii dincolo de limitele existenţei umane. Manole găseşte un filon arhaic al timpului situat dincolo de liniaritate şi reuşeşte să exploateze această inestimabilă comoară.

FORŢELE IRAŢIONALE. Găman este un personaj apocaliptic, stăpânit în somn de puteri ascunse, de forţe telurice, un zeu Pan al vremurilor revolute. El percepe puterile de dincolo de lume, le simte glasul tunător, independente de puterea divină şi de lumea obişnuită. După cum arată şi didascaliile, el „muge şi scrâşneşte sinistru": „U-u-u-u! vrrrr! *Izbàvi nas nà sei ceas*!". Personajul este un Pan purtat prin lumi obscure de aceste forţe fără stavilă, care îi conferă o putere premonitorie extraordinară.

Găman percepe forţele increate, iraţionale, capabile să zăgăzuiască forţele dualităţii primare, ale lumii împărţite după principiul Binelui şi al Răului. Puterile sunt „nebotezate şi fără nume", nu aparţin lumii obişnuite. Comparaţia „berbeci de cetate" sugerează ruperea zăgazurilor telurice din adâncuri, constituind totodată şi o modalitate de a reda caracterul lor neiertător. Puterile adâncurilor sunt supuse legilor stocastice, înfăţişând realitatea primară a faptelor şi a lucrurilor; puteri păgâne, ele nu se feresc de cruce, ba chiar răspund cu ură la imaginea simbolică a acestui însemn.

BISERICA se construieşte prin această acumulare de energii increate, primare, chiar dacă provin dintr-un spaţiu existent înainte de constituirea lumilor. Cele patru stihii, reprezentate de personaje tipic expresioniste, amintind de poemul eminescian „Strigoii", aparţin unei realităţi primordiale, de dinaintea apariţiei spaţiului şi timpului. Miturile pe care se bazează construcţia piesei de teatru amintesc de vremea arhetipală a zeilor cu puteri tunătoare şi de ierarhia divină ascunsă, de Moirele care determină chiar şi destinul zeilor. Manole, personajul principal, remarcă la un moment dat: „Povara bisericilor şi-o ţine pretutindeni cu umilinţă pământul. Grea este ţara de lăcaşuri sfinte. De lemn sau de piatră, ele stau neclintite cum e carul cel mare deasupra furtunei. Numai pentru minunea mea nu se găseşte var destul de tare s-o lege, şi piatră necuprinsă de blestem s-o sprijinească subt ceruri. Unde-i piatra, care nu se va clătina, şi unde-i Zidarul cel mare? Prin pământească alcătuire – slăvindu-l, m-am depărtat oare prea mult de el? – Trăim în neştire şi poate că totul se-ntâmplă la fel.". Mira trebuie jertfită tocmai din acest motiv, al creşterii unui **trup metaforic**, al noii creaţii, peste trupul biologic al femeii.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 2)

Ex. 7/ p. 102. Manole este simbolul mitic al creatorului de frumos, care îşi sacrifică tot ce avea mai sfânt pentru îndeplinirea actului creator. Ilustraţi dimensiunea mitică a personajului prin raportarea acestuia atât la textul baladei populare, cât şi la acela al dramei blagiene.

Desigur, cele mai multe informaţii pentru răspuns se află în comentariile celor două opere literare. Ca trăsătură comună în ambele, meşterul este stăpânit de un zbucium creator şi uman ce depăşeşte limita trăirilor omeneşti, trebuind mai întâi să perceapă forţele haotice, iraţionale, responsabile de jertfa cerută, apoi, după ce sacrificiul se îndeplineşte, abandonat în lumea obişnuită, să înfrunte calvarul regretelor proprii şi acuzaţiile oamenilor pentru fapta comisă. El are revelaţia că biserica este un **simbol cosmic** ce se construieşte în totală dependenţă de un plan divin, într-o încercare de proiecţie a sacrului în profan. Elementul cosmic, reprezentat de edificiu, este explicabil prin puterea dumnezeirii conferită acestui punct de convergenţă a energiilor increatului. Meşterul Manole se luptă cu ilimitatul, cu forţele ascunse de zidurile ce se prăbuşesc şi care trebuie susţinute energetic de un gest sacrificial pentru ca ansamblul arhitectonic să poată dura. Mintea lui se conectează, într-un moment de graţie, la spiritul universal, înţelegând misterele mari ale lumii, împrumutând atribute creaţioniste din Marele Anonim teoretizat de Lucian Blaga, pentru ca apoi, la încheierea misiunii, prin desprinderea din scenariul sacru, să revină în lumea comună, profană, extenuat definitiv de un efort peste puterile umane.

Vitalismul meşterului, dobândit prin conexiune cosmică, se traduce prin hotărârea neclintită de a săvârşi actul sacrificial şi prin repeziciunea ridicării construcţiei, fără a ţine seama de ce se mai întâmplă în jur. Meşterul este supus la un efort de teribilă încordare sufletească pentru ca edificiul sacru să fie înălţat: o acceptă pe Mira ca jertfă inconştientă a ansamblului, mărturisind tuturor că el era cel ce o zidise, apoi uită de ea, iar în final, când efortul creator trecuse de punctul lui maxim, regretă terifiantul sacrificiu. Meşterul este un agent al forţelor iraţionale, impulsionat de acestea, într-un efort demn de orice erou al Antichităţii sau al vremurilor imemoriale. El este un Ghilgameş într-un alt plan al existenţei, cel spiritual, iar încercarea lui de a atinge inefabilul reuşeşte. Sentimentele lui umane sunt anihilate de percepţia ilimitatului pe care i-o dă sentimentul de contingenţă cu divinul. Lumea sa este fără limite, iar în planul interior, în abisul sufletesc, perceput în sens expresionist, se luptă două forţe contrare, a Binelui şi a Răului, aparent despărţite de bariere fără capăt. Drama este în schimb păgână şi, prin aceasta, expresionistă, pentru că se situează într-un alt plan al întregului, dincolo de graniţele obişnuite ale lumii. Într-un plan nedecelat, Lucian Blaga reia ideea din poezia „Pax magna", după care Diavolul şi Dumnezeu sunt în vecie uniţi, fiecare din ei contribuind, din direcţii extreme, la realizarea planului divin de transformare continuă şi de evoluţie a Materiei. Diavolul este persoana răspunzătoare de sufletele păcătoase, care ar putea ajunge, în felul acesta, în Purgatoriu şi ar fi purificate de răul existenţial, în timp ce Dumnezeu veghează ca ordinea divină să nu fie tulburată.

Patima meşterului are corespondenţe în vitalismul energetic al altor personaje imortale, precum Zalmoxis sau zeii din religiile păgâne, daimonii, asimilaţi de unii cu demonii pământeni, de alţii cu îngeri războinici. Pe timpul construcţiei locaşului divin, meşterul dă dovadă de puteri supranaturale, ceea ce justifică încadrarea lui într-un alt nivel al existenţei. El este omul cu puteri sporite, capabil să regenereze, prin acest pilon al sacrului construit în lumea profană, arta şi forţa divină. Încercarea lui nu este lipsită de importanţă, pentru că edificiile divine sunt adevărate puncte de contingenţă cu uranicul şi, în mod implicit, cu divinul şi cu atemporalul existent, în toate epocile, în acelaşi punct al eternităţii.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (NICULESCU)

Ex. 2/ p. 62. Identifică, având în vedere informaţiile prezentate în cadrul lecţiei despre literatura populară, elementele comune baladei populare şi dramei moderne a lui Lucian Blaga.

Piesa este întemeiată pe structuri mitice de mare profunzime. Manole este omul părăsit de Dumnezeu care caută o ieşire din infernul în care se găseşte. El devine un Iisus ipostaziat într-o situaţie crucială: e un personaj damnat, aflat într-o stare de expectativă, căutând soluţii de aşezare a lumii într-o altă matcă. Apocalipsa apare din reconstituirea situaţiilor arhetipale, din întoarcerea în momentul în care puterile haotice guvernau lumea, generând dezordine şi în spaţiul terestru, chiar în locurile în care se încearcă întemeierea locaşului de cult: pe Argeş curg sicriele din cimitire, mamele nu mai au lapte pentru copiii care nu mai cresc, Antihristul umblă prin mănăstiri deghizat în călugăr.

Meşterul Manole din piesa lui Lucian Blaga este cuprins de aceeaşi patimă a zidirii ca şi personajul din balada populară. Nota modernă pe care o dă Blaga creaţiei sale este de a explicita dimensiunea şi sensul jertfei, văzute în mod diferit în ambele cazuri. Astfel, jertfa cerută de forţele primordiale nu poate să fie nici dorinţa lui Dumnezeu, pentru că acesta nu este o entitate sangvinară, dar nici dorinţa diavolului, pentru că acesta nu ar face o jertfă care să permită edificarea unui locaş de cult îndreptat împotriva lui. Singura explicaţie este existenţa unei a treia entităţi, a unei supraunităţi, care cere jertfa pentru a conferi nemurire şi durabilitate construcţiei. Meşterul Manole se lasă prins în conjugarea negativă a forţelor iraţionale şi acceptă jertfa soţiei, fără a realiza tragismul acestui act decât mult mai târziu. Frica de neant este singurul sentiment care îl determină să acţioneze aşa, văzând în Mira reperele fundamentale ale lumii: „MANOLE: Frică, Mira. Frică de drumul pe care mă găsesc. Că nu ştiu unde sunt şi unde duce. Şi nu ştiu dacă suie sau coboară. Şi nu ştiu dacă m-apropiu sau mă depărtez. Ce bine că eşti aici! Tu început şi sfârşit, tu totul!".

Trezirea meşterului cuprins de „patima clădirei", după ce construcţia se termină, este bruscă: „MANOLE: Locul nu mi-l mai găsesc în atâta loc. Ceasul meu a încetat. Am dat ce am dat, orice dobândă e de prisos. La porţi închise sângerez lângă singurul tot ce mi-a fost în viaţă frumos. [...] În zid ea s-a stins, dar în mine ea tot mai strigă. Ridicat din carnea mea, strigătul copleşeşte vuietul lumii. Şi sunt surd şi-aproape nu mai aud vorba măriei tale. Pentru cântecul ce s-a mai auzit din sicriul zidului am mai întârziat o clipă, cu sângele în tremurare. Nu mai am nimic de aşteptat şi totuşi, între zi şi noapte mai zăbovesc, privirea mea spre acelaşi loc veşnic se-ndrumă, poate se deschide încă peretele cum mormântul Celui ce a treia zi a-nviat şi s-a deschis, s-o văd ieşind – numai lumină, aşa cum a intrat.".

În balada populară se prezintă, ca moment distinct al subiectului, găsirea unui loc sfânt unde trebuie zidită mănăstirea. Neculce chiar descrie, în legenda despre întemeierea mănăstirii Putna, cum se stabileşte un astfel de loc. În piesă, meşterul Manole prezintă numai prin **analepsă** calvarul găsirii unui loc de zidire pentru mănăstire: „De şapte ani umblăm cu icoana bisericei în noi. Mai presus de înţelegerea noastră e soarta acestui lăcaş rătăcitor. Într-un loc încercat-am să-l ridicăm pe moaşte. În altă parte apa unui râu am ridicat-o în alvie, ca să clădim pe temelie curată. Peste morţi am încercat. Că a fost pretutindeni în zadar, totdeauna în zadar, e adevărat.".

În piesă, vaierul Anei dispare în momentul în care meşterul moare, ca o confirmare a unei jertfe duble, prin care se construieşte o biserică fără de seamăn. Manole vorbeşte despre el la persoana a III-a, rugându-i pe ceilalţi „să nu se mai sălăşluiască în nimenea patima clădirei ca în Meşterul Manole cel de cumplită amintire.". În baladă perenitatea sacrificiului este relevată prin glasul Anei, care-i şopteşte încă lui Manole până în final, cât şi prin motivul fântânii: „Cu apă puţină/ Cu apă sărată/ Cu lacrimi udată!".

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

DRAMĂ. Conform „Dicţionarului de termeni literari" (Editura Academiei, 1976), termenul provine din fr. *drame*, gr. *drama*, „acţiune". Drama este o piesă uneori tragică, alteori comică, având o diversitate de personaje şi de situaţii existenţiale. În Antichitate existau **drame satirice**, care se prezentau pe scenă după tragedii, pentru destinderea publicului. **Drama liturgică** este specifică Evului Mediu, fiind, în ceremoniile creştine, un amestec de supranatural şi real. În secolul al XVII-lea, apar în Franţa **tragedia şi tragicomedia** (Corneille, Molière). În Anglia, în secolul al XVIII-lea, **drama domestică** prezintă o acţiune care se petrece exclusiv între zidurile unei încăperi, mediocră prin gustul estetic, pentru că propune o viaţă aşezată, a unei clase în ascensiune, fără prea mari aspiraţii.

Dramele romantice apar ca un gest de abolire a regulilor clasicismului, moment marcat prin prefaţa la piesa „Cromwell" (1827) a lui Victor Hugo, manifest al romantismului francez. Drama începe să se substituie mai târziu, în perioada modernă, oricărei piese de teatru şi, sub semnul realismului, prezintă personaje tensionate, angajate în conflicte puternice. În literatura română au fost scrise drame istorice cu caracter romantic: „Despot-Vodă", de Vasile Alecsandri, „Răzvan şi Vidra", de B. P. Hasdeu, „Vlaicu-Vodă", de Al. Davila, „Apus de soare", „Viforul" şi „Luceafărul", trilogia istorică a lui Barbu Ştefănescu-Delavrancea.

Drama modernă se clasifică în următoarele subspecii: **drama de idei, drama socială, drama mitologică, drama parabolică**. „Năpasta" (1890), de I. L. Caragiale, este considerată o **dramă cu caracter tragic**. **Drama de idei** apare la Camil Petrescu, în centrul acesteia aflându-se intelectualul dilematic, incapabil să se opună caracterului uniliniar al vieţii: Gelu Ruscanu, Danton, Pietro Gralla sunt tot atâtea exemple de personaje care intră în contradicţie cu legităţile comune, banale, uneori absurde ale vieţii sociale. **Drama de inspiraţie mitologică** este introdusă în literatura română de Lucian Blaga, prin „Zamolxe" (1921) şi „Meşterul Manole" (1927), poetul transpunând în viziune scenică resurecţia forţelor stihiale asociate cu două mituri fundamentale, al jertfei creatoare şi al morţii, al trecerii spre tărâmul transcendent, la fel ca în balada „Mioriţa". Horia Lovinescu (în „Moartea unui artist") şi Paul Everac propun **drama socială**, în timp ce Marin Sorescu este adeptul **teatrului-parabolă**, cu grave conotaţii mitice, cum se întâmplă în „Iona", în „Răceala" sau în „A treia ţeapă".

Dramele începutului de secol douăzeci se dezvoltă ca efect al apariţiei expresionismului, iar personajele sunt stăpânite de elanuri vitaliste sau cutremurate de nimicitoare forţe lăuntrice. Ele se numesc „drame ale schimbării" („Verkundigundsdrama"). Din categoria teatrului mitic face parte şi „Război cu Troia nu se va face" („La Guerre de Troie n'aura pas lieu"), „Amphytrion 38" şi „Electra" de Jean Giraudoux. Mitul lui Sisif este unul esenţial pentru scriitorul francez. Alcmène, un personaj din „Amphytrion 38" declară că spectacolul morţii, absurd în esenţă, este specific uman, solidaritatea şi unirea în faţa acestui fenomen inexorabil fiind esenţiale: „Fiindcă Jupiter, pe drept sau pe nedrept, a instituit moartea pe pământ, mă solidarizez cu planeta mea". În teatrul existenţialist, situaţiile absurde se multiplică, aşa cum se întâmplă în piesa „Cu uşile închise", de Jean-Paul Sartre, în care Inès, Estelle şi Garcin sunt nevoite să împartă eternitatea împreună. **Teatrul absurd** propune modele existenţiale neverosimile: „Cântăreaţa cheală", de Eugen Ionescu, este un simbol al enclavei în care sunt închise personajele, silite să respecte mecanica greoaie a vorbirii, iar **„rinocerizarea"** reprezintă gama limitată a trăirilor umane, generând predeterminări de comportament, uniformizarea individului într-o turmă care nu aşteaptă decât semnalul pentru a afla în ce direcţie să se îndrepte, în condiţiile unei alienări profunde.

STRUCTURI DISCURSIVE: TEXTUL NARATIV

În textul narativ se identifică **naratorul**, **spaţiul** şi **timpul** (indicii spaţio-temporali), **acţiunea** şi **personajul/personajele**.

Indicii de spaţiu şi de timp plasează acţiunea şi personajele într-un anumit cadru, adecvat creării universului operei literare.

ACŢIUNE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *action*, lat. *actio*, „mişcare". Cuprinde, în succesiunea lor, faptele, întâmplările, evenimentele dintr-o operă literară, rezultate din relaţiile personajului principal cu celelalte personaje sau cu mediul înconjurător. Existenţa acţiunii este o condiţie de bază în genul epic şi esenţială în cel dramatic.

Acţiunea, care înglobează toate evenimentele dintr-o operă literară, se constituie în **momente ale subiectului**, ordonate astfel încât să creeze efecte artistice: expoziţiunea, intriga, desfăşurarea acţiunii, punctul culminant şi deznodământul.

SITUAŢIA INIŢIALĂ (în terminologia tradiţională: **EXPOZIŢIUNE**). Reprezintă partea de început a unei opere literare, în care apare situaţia iniţială a subiectului. De regulă, în această secvenţă se prezintă indicii spaţiali şi temporali şi personajele (sau o parte dintre ele) care participă la acţiune: *„Într-o toamnă aurie am auzit multe poveşti la Hanul Ancuţei. [...] Stătea stâlp acolo, în acele zile grase şi vesele, un răzăş străin, care mie îmi era drag foarte."* (Mihail Sadoveanu, „Iapa lui Vodă"); descrierea drumului şi a satului în romanul „Ion", de Liviu Rebreanu..

Expoziţiunea poate fi mai extinsă sau mai concentrată. Uneori, acţiunea unei opere epice începe direct, *in medias res* („în miezul lucrurilor").

TRANSFORMAREA (sau **DINAMICA ACŢIUNII**, în care se identifică, în termeni tradiţionali, **intriga**, **desfăşurarea acţiunii** şi **punctul culminant**).

INTRIGA. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *intrigue*, „uneltire, intrigă" (cf. lat. *intricare*, „a încurca, a încâlci, a complica"). Prezintă întâmplarea care modifică situaţia iniţială, orientând-o pe un anumit făgaş, care trezeşte interesul cititorului.

DESFĂŞURAREA ACŢIUNII. Este partea cea mai întinsă a unei opere literare, cuprinzând dezvoltarea acţiunii, modificarea situaţiei personajelor şi orientarea conflictului către o anumită finalizare.

PUNCT CULMINANT. Constituie secvenţa cea mai tensionată a acţiunii, în care conflictul ce angajează personajele ajunge într-o stare critică, a cărei rezolvare e încă imprecisă. În „Sobieski şi românii", de exemplu, punctul culminant îl constituie intenţia regelui de a-i spânzura pe plăieşii moldoveni.

SITUAŢIE FINALĂ sau DEZNODĂMÂNT, termenul ce provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *dénuement*, *dénuer*, „a desface un nod, a pune capăt unei acţiuni". Prezintă situaţia finală a unei opere literare, în special a unei piese de teatru, ca rezultat al modificărilor produse în cadrul acţiunii. Deznodământul poate fi logic, absurd, previzibil, neprevăzut, aşteptat, brusc, tragic, fericit.

STUDIU DE CAZ:
ROLUL LITERATURII ÎN PERIOADA PAŞOPTISTĂ

I. PLAN TEMATIC

1. Trecerea, în evoluţia istorică românească, de la „secolul luminilor" (al XVIII-lea) la „secolul naţiunilor" (al XIX-lea):

- „micul clasicism", expresie a recuperării influenţelor clasicismului în literatura română: Văcăreştii, Costache Conachi, Barbu Paris Mumuleanu, Nicolae Dimachi;
- orientări către literatura clasică latină şi către poezia idilică, prin traduceri din Vergiliu, „Bucolicele", „Georgicele", „Eneida", sau din „Metamorfozele" lui Ovidiu:
  - Samuil Micu, V. Aaron şi Ion Alexi traduc sau adaptează texte din anticii Esop şi Xenofon sau din clasicii Marmontel, Klopstok, Mademoiselle de Scudéry;
  - poeţii din Moldova şi din Ţara Românească, Văcăreştii, Gheorghe Asachi, se orientează către literatura anacreontică, a fericirii rurale, citând şi din Ovidiu şi Vergiliu, dar şi din italienii Torquatto Tasso, Ariosto, Petrarca, Metastasio;
  - Văcăreştii, Mumuleanu, Conachi scriu poezie erotică inspirată din Anacreon şi neoanacreontici, ode şi imnuri patriotice cu motive din mitologie;
  - primele spectacole teatrale în limba română abordează piese clasice cu temă pastorală, cum este „Mirtil şi Hloe", de Gessner şi Florian, prezentată de Gheorghe Asachi la Iaşi în anul 1816.

2. **Paşoptismul românesc** (1830-1860):

- **primá generaţie** creează contextul cultural şi publicistic de propagare a ideilor care stau la baza identităţii şi unităţii naţionale:
  - Ion Heliade-Rădulescu editează „Curierul românesc", revistă politică, administrativă, culturală şi literară apărută la Bucureşti între 8 aprilie 1829 şi 19 aprilie 1848; publicaţia dezvoltă un amplu program de sorginte iluministă privind emanciparea naţională a românilor în domeniul literaturii, al culturii şi învăţământului, prin răspândirea cunoştinţelor ştiinţifice elementare; în „Curierul românesc", Ion Heliade-Rădulescu a publicat studiile sale despre limba română şi articole-program despre literatură, estetică şi critică literară, fiind unul dintre cei mai importanţi îndrumători culturali şi literari ai epocii paşoptiste; în 1837, i se adaugă suplimentul literar şi cultural „Curier de ambe sexe"; un mare ecou l-a avut în epocă celebrul îndemn al lui Ion Heliade-Rădulescu adresat, în 1837, scriitorilor români: „Nu e vremea de critică, copii, e vremea de scris, şi scrii cât veţi putea şi cum veţi putea.";
  - Gheorghe Asachi editează la Iaşi ziarul „Albina românească", apărut la 1 iunie 1829, căruia îi adaugă în 1837 suplimentul literar „Alăuta românească", sub îndrumarea lui Mihail Kogălniceanu;
  - Gheorghe Bariţiu scoate la Braşov, la 12 martie 1838, „Gazeta de Transilvania", cu apariţie îndelungată, până după 1900; i se adaugă suplimentul literar „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", cu apariţie între 2 iulie 1838 şi 24 februarie 1865;
- **a doua generaţie** îşi diversifică şi dezvoltă contribuţia la crearea unei literaturi originale, având la bază programul literar şi cultural al „Daciei literare".

3. Curentul cultural naţional al „Daciei literare”:

- apare la 30 ianuarie 1840, la Iaşi, şi reprezintă, în literatura română, un ecou mult aşteptat al romantismului, un manifest întârziat al acestuia, fiind comparabilă cu publicaţii similare din celelalte literaturi europene, cu „Il Conciliatore” (1818-1819), al lui Silvio Pellico, în Italia, sau cu revista „Athäneum” (1798-1800), a fraţilor Schlegel, în Germania;
- **principii**:
    - **autonomia factorului estetic**: politica trebuie exclusă din preocupările revistei ca un fapt neviabil, nesănătos, care micşorează vigoarea creatoare a unui popor;
    - **afirmarea spiritului naţional**: „O foaie care părăsind politica s-ar îndeletnici cu literatura naţională.”; literatura trebuie să fie **originală şi specific naţională**; „traducţiile nu fac literatură” şi „istoria noastră are destule fapte eroice, frumoasele noastre ţări sunt destul de mari, obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice”;
    - **istorismul romantic**: scriitorii trebuie să se inspire din istoria poporului român; chiar în primul număr al revistei, Kogălniceanu publică nuvela istorică „Alexandru Lăpuşneanul”, de Costache Negruzzi;
    - **valorificarea folclorului**, a bogatei creaţii populare româneşti: „obiceiurile noastre sunt destul de pitoreşti şi de poetice, pentru ca să putem găsi la noi sujeturi de scris, fără ca să avem pentru aceasta trebuinţă să ne împrumutăm de la alte naţii”; redescoperirea literaturii populare este o trăsătură esenţială a epocii paşoptiste, acum fiind culese şi publicate principalele capodopere: „Mioriţa”, „Monastirea Argeşului”, „Toma Alimoş” etc.;
    - **originalitatea creaţiilor literare**: „Traducţiile nu fac literatură”, spune Mihail Kogălniceanu, orientând atenţia scriitorilor români asupra a două surse de inspiraţie extrem de bogate în fapte eroice şi în valori artistice, **trecutul istoric** şi **creaţia populară**;
    - **unificarea culturală**, un pas premergător **unificării naţionale**: „Aşadar foaia noastră va fi un repertoriu general al literaturii româneşti, în carele, ca într-o oglindă, se vor vede scriitori moldoveni, munteni, ardeleni, bănăţeni, bucovineni, fieştecarele cu ideile sale, cu limba sa, cu chipul său”.
    - **obiectivitatea criticii literare**: „Critica noastră va fi nepărtinitoare, vom critica cartea, iar nu persoana”, principiu aplicat şi mai târziu de revistele care continuă până în secolul douăzeci curentul naţional-popular al „Daciei literare”, îndeosebi „Convorbiri literare” şi „Viaţa românească”;
- „Propăşirea” continuă ideile „Daciei literare” pe plan literar şi cultural, venind în sprijinul militantismului revoluţionar al epocii; articolul-program subliniază ideea necesităţii unei reviste care trebuie să se ocupe mai puţin de treburile politice „dinafară şi dinăuntru” şi mai mult de „adevăratele materiale şi intelectuale a românilor”, care să limiteze, ca şi „Dacia literară”, mania traducerilor, „izgonind orice traduceri din scrieri străine, care neavând niciun interes pozitiv pentru noi nu ne pot îmbogăţi literatura”;
- scriitori paşoptişti:
    - Nicolae Bălcescu (1819-1852) scrie „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul”, „descrierea religios înspăimântată a unei Românii de o măreţie sălbatică” (G. Călinescu); evocând numai „câteva pagine” din „sfânta carte” a istoriei noastre, dedicate lui Mihai Viteazul, care cuprind însă „anii cei mai avuţi în fapte vitejeşti, în exemple minunate de jertfire către patrie”, Bălcescu reconstituie nu numai istoria marelui voievod, ci, de câte ori are prilejul, descrie cu deosebit simţ artistic şi locurile în care se desfăşoară evenimentele, cu alte cuvinte mai tot pământul românesc; e o carte despre trecut, scrisă însă pentru marile idealuri ale prezentului şi ale viitorului; marele revoluţionar paşoptist doreşte

să insufle contemporanilor săi nu numai dorința de libertate și de unitate națională, ci și sentimente profunde de prețuire a frumuseților și bogățiilor întregului pământ românesc, chiar dacă unele din ținuturile lui se aflau încă sub stăpânire străină;

- Costache Negruzzi prezintă, în „Alexandru Lăpușneanul", „destinul unui domnitor infernal ca Richard al III-lea" (Paul Cornea);

- Mihail Kogălniceanu publică, în 1849, un prim capitol de roman, „Tainele inimii";

- Ion Ghica, abordând „stilul scrisorilor", pline de informații despre personajele și epoca respectivă, scrie „Scrisori către Vasile Alecsandri" (1884);

- Alecu Russo compune „Cântarea României" și culege, în 1846, balada „Miorița", pe care i-o trimite spre publicare lui Vasile Alecsandri;

- Dimitrie Bolintineanu scrie „Legende istorice", arhicunoscute fiind „Muma lui Ștefan cel Mare", „Mircea cel Mare și solii", „Daniil Sihastrul", „Codrul Cosminului", în care cultivă imaginea eroului romantic desprins din cadrele istoriei naționale; scrie epopeea „Traianida", o amplă lucrare de sinteză a trecutului istoric; călătorește prin Asia Mică, Palestina și Egipt, ciclurile „Macedonele" și „Florile Bosforului" fiind rodul acestei inedite experiențe romantice; scrie „Cântece și plângeri", „Poesii vechi și noue" (1855), „Manoil" (roman, publicat în 1855 în „România literară" a lui Alecsandri), „Călătorii în Palestina și Egipt" (1856), „Călătorii pe Dunăre și în Bulgaria" (1858), „Călătorii la românii din Macedonia și la Muntele Athos".

- Grigore Alexandrescu se remarcă prin meditații romantice, „Trecutul. La mânăstirea Dealului", „Umbra lui Mircea. La Cozia", „Răsăritul lunei. La Tismana", „Mormintele. La Drăgășani", care dau expresie temei **ruinelor;**

- Vasile Alecsandri: „În Alecsandri vibrează toată inima, toată mișcarea compatrioților săi, câtă s-a putut întrupa într-o formă poetică în starea relativă a poporului nostru de astăzi. Farmecul limbei române în poezia populară **el** ni l-a deschis; iubirea omenească și dorul de patrie în limitele celor mai mulți dintre noi **el** l-a întrupat; frumusețea proprie a pământului natal și a aerului nostru **el** a descris-o; [...] când societatea mai cultă a putut avea un teatru în Iași și București, **el** a răspuns la această dorință, scriindu-i comedii și drame; când a fost chemat poporul să-și jertfească viața în războiul din urmă, **el** a încălzit ostașii noștri cu raza poeziei." (Titu Maiorescu, 1886);

- Andrei Mureșanu (1816-1863), originar din Bistrița transilvană, scrie poezia „Un răsunet", care l-a făcut celebru, devenită astăzi imnul național al României;

- speciile literare cultivate în această perioadă reprezintă receptarea aproape simultană a **influențelor clasice și romantice** din literatura europeană a vremii și **un sincretism al metodei de creație** ce se poate recunoaște chiar în opera aceluiași scriitor.:

- **elegia**: „Miezul nopței", Grigore Alexandrescu, „O fată tânără pe patul morții", D. Bolintineanu;
- **epopeea istorică**: „Mihaiada", I. Heliade-Rădulescu;
- **epopeea cosmogonică**: „Anatolida", I. Heliade-Rădulescu;
- **epistola**: „Epistolă domnului Iancu Văcărescu", G. Alexandrescu;
- **odă**: „Odă lui Schiller", I. Heliade-Rădulescu;
- **balada istorică**: „Muma lui Ștefan cel Mare", D. Bolintineanu;
- **balada fantastică**: „Mihnea și baba", D. Bolintineanu;
- **meditația**: „Umbra lui Mircea. La Cozia", Grigore Alexandrescu;
- **satira**: „Satiră. Duhului meu", Grigore Alexandrescu;

- **fabula**: „Toporul şi pădurea", „Câinele şi căţelul", „Dreptatea leului", de Grigore Alexandrescu;

- **comedia** este reprezentată de Vasile Alecsandri, prin „Iorgu de la Sadagura", scriitorul ironizând tendinţa de a imita Occidentul şi prin ciclul „Chiriţelor", în care **micul provincial** este satirizat într-o manieră ce-l precede pe Caragiale.

II. BIBLIOGRAFIE

Anghelescu, Mircea, „Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Anghelescu, Mircea, „Preromantismul românesc", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Cioculescu, Şerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, „Istoria literaturii române moderne", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.

Cornea, Paul, „Originile romantismului românesc", Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Cornea, Paul; Zamfir, Mihai, „Gândirea românească în epoca paşoptistă", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Manolescu, Nicolae, „Istoria critică a literaturii române", Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1997.

Piru, Alexandru, „Istoria literaturii române de la origini până la 1830", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Piru, Alexandru, „Poeţii Văcăreşti", Editura Tineretului, Bucureşti, 1967.

Popovici, Dimitrie, „Romantismul românesc", Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Păcurariu, Dimitrie, „Clasicismul românesc", Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Păcurariu, Dimitrie, „Clasicism şi romantism", Editura Albatros, Bucureşti, 1973.

Simion, Eugen, „Dimineaţa poeţilor", Editura Eminescu, Bucureşti, 1995.

Vianu, Tudor, „Arta prozatorilor români", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Zamfir, Mihai, „Din secolul romantic", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

* * * „Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900", Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

DEZBATERE:
ROMÂNIA ÎNTRE ORIENT ŞI OCCIDENT

I. ORGANIZAREA DEZBATERII

- principii de bază:

- dezbaterea are rolul de a facilita participarea mai susţinută a elevilor la lecţii, de a-i pune în situaţia să-şi exprime cu mai multă dezinvoltură punctele de vedere, de a da complexitate procesului de comunicare la nivelul discursului didactic;

- prin aplicarea metodei dezbaterii, elevul este situat „în centrul atenției", fiind în același timp producător și receptor de mesaje argumentative;

- organizarea și distribuirea rolurilor:
  - dezbaterea se anunță la începutul semestrului sau la începutul studierii unității de învățare asupra căreia se aplică, stabilindu-se componența grupelor, tema, bibliografia și graficul de documentare și de desfășurare;
  - în clasă se stabilesc două echipe de câte 3 elevi, una afirmatoare și alta negatoare, cărora li se explică modalitățile de susținere a dezbaterii și li se distribuie rolurile;
  - dezbaterea va avea un **moderator** care stăpânește informația din câmpul ideatic al temei, cu deprinderea de a vorbi în public, cu disponibilități de a conduce discuția și de a cunoaște mecanismele discursive ale desfășurării argumentației, cu tact și spirit tolerant, încât să poată atenua asperitățile discursului și eventualele dispute inadecvate de idei;
  - pentru evaluarea dezbaterii se stabilesc 3-5 **arbitri**, care completează o fișă de arbitraj, pot adresa întrebări de nuanțare a unor idei și argumente și stabilesc câștigătorii întrecerii;
  - ceilalți elevi din clasă constituie **publicul**, fiecare alcătuind câte o fișă de urmărire a dezbaterii, în care completează și analizează fiecare pas:

GRILĂ DE EVALUARE

Tema dezbaterii________________________ Clasa________________________

Arbitru____________________________ Data__________________________

Criterii	Echipa I			Echipa a II-a		
	Foarte bine	Bine	Slab	Foarte bine	Bine	Slab
Folosește bibliografia minimă obligatorie						
Respectă planul proiectului						
Dezvoltă tema propusă						
Aduce argumente convingătoare în sprijinul temei						
Total						

Echipa câștigătoare____________________________

GRILĂ PENTRU PUBLIC

Tema dezbaterii______________________ Clasa______________
Elev/profesor_______________________ Data_______________

Paşi ai dezbaterii	Conţinut/ idei	Foarte bine	Bine	Slab
Argument afirmator				
Respingerea argumentului afirmator				
Argument negator				
Respingerea argumentului negator				
Reconstrucţia afirmatoare				
Respingerea reconstrucţiei afirmatoare				
Reconstrucţia negatoare				
Respingerea reconstrucţiei negatoare				
Reconstrucţia sumativă afirmatoare				
Reconstrucţia sumativă negatoare				

ENUNŢURI PENTRU AUTOEVALUARE

Elev_________________
Echipa_______________

1. La această dezbatere rolul meu a fost_______________________________
2. Am intervenit____
3. Intervenţiile mele au fost în legătură cu_____________________________
4. Acestea au ajutat/nu au ajutat în dezvoltarea temei______________________
5. Urmează să____
6. Apreciez intervenţia mea cu nota____________________________________

PLANUL DEZBATERII

Ideea (moțiunea) cea mai potrivită pentru dezbaterea temei este:

Se impunea, ca o necesitate imperioasă, orientarea spiritului public românesc dinspre Orient către Occident?

I. DEFINIREA TERMENILOR:

- două zone geografice distincte, particularizate prin evoluția istorică a omenirii;
- două civilizații cu identități riguros determinate, cu elemente de contingență și de antagonism:

„Orientul nu este numai adiacent Europei, el este, de asemenea, locul celor mai mari, mai bogate, mai vechi colonii ale Europei, sursa civilizațiilor și a limbilor ei, concurentul ei cultural și una dintre cele mai profunde și mai recurente imagini ale Celuilalt. În plus, Orientul ne ajută la definirea Europei (sau a Vestului) ca fiind contrastul propriei imagini, idei, personalități, experiențe."

„Începând cu mijlocul secolului al XVIII-lea, au existat două elemente principale în relația dintre Est și Vest. Unul a fost sporirea cunoștințelor sistematice ale europenilor despre Orient, ca urmare a extinderii coloniilor, ca și a interesului larg pentru ceea ce era străin și necunoscut […]. Cealaltă trăsătură a relațiilor dintre Orient și Europa a fost faptul că Europa s-a aflat mereu pe o poziție de forță, ca să nu spunem de dominație." (Said, Edward W., „Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient).

II. PREMISE:

- începutul secolului al XIX-lea găsea lumea românească într-o dilemă ce va deveni cu timpul obsesivă, în oscilația ei perpetuă între Orient și Occident, în tendințele manifeste de modernizare și de înlăturare a decalajelor față de societățile moderne ale Europei;
- câteva secole de dominație otomană, acutizată de peste o sută de ani de fanariotism, situau spiritul public românesc într-o inerție balcanică și feudală de care cu greu se putea elibera;
- Titu Maiorescu considera că, până la 1820, lumea românească era cufundată în „barbaria orientală", fiind trezită „din letargia ei" de ideile „Revoluțiunii franceze" care iradiau în toată Europa și orientată treptat către cultura și civilizația occidentală.

III. SEMNELE STAGNĂRII:

- „Băltărețu", scriere a lui Ion Ghica, exprimă atmosfera tulbure de la începutul secolului al XIX-lea: „Se călcase pe secolul al XIX-lea, și cerul politic, atât în Occident, cât și în Orient, era încărcat cu nori negri și groși, printre cari nimeni nu putea zări ce era să ne aducă veacul cel nou.";
- Înalta Poartă încă trimitea în Țara Românească domni fanarioți, chiar dacă cererea celor din țară era pentru „un domn pământean".
- boierii purtau îmbrăcăminte de epocă, cel mai semnificativ fiind ișlicul, a cărui formă „nu era numai o fantazie", „mai nalte sau mai scurte în pereți, mai rotunde, mai gogonețe sau mai țuguiate, mai tari sau mai moi", astfel încât aspectul eteroclit al sălii de

sfat este dat de această mare de pălării uriaşe: era „acolo, lume de toată mâna, boieri mai mici, calemgii, coconaşi, ciocoi şi slugi, fel de fel de işlice";

- moravurile sunt pe măsură: Vodă Mavrogheni îl ameninţă pe Băltăreţu cu aruncarea din turn, şantajându-l cu plata a cincizeci de pungi de galbeni;
- epistola lui Ion Ghica este o frescă a unei epoci apuse, a lumii fanariote, a boierilor implicaţi în diverse afaceri veroase;
- treptat, această lume trece în planul trecutului, al unei amintiri nostalgice: „Boierii se puneau la benchetuit şi-i trăgè o veselie mai omerică decât cele din **Iliada**, boierii cei tineri cu arnăuţii da din puşte, cucoanele cântau un viers frumos cu ahturi nesfârşite şi cu ochii înecaţi în amor, slugile huiau şi se băteau în capite, surugiii se îmbătau; porneala era un zgomot şi o amestecare nespusă." (Alecu Russo, „Studie moldovană").

IV. SEMNELE SCHIMBĂRII:

- un val de înnoire se constată mai întâi după tratatul ruso-turc de la Adrianopole din anul 1829, după care Ţările Române se află, până în 1834, sub administraţia rusească a generalului Kiseleff, care elaborează Regulamentul Organic, o primă constituţie care acţiona unitar în ambele Principate Române;
- în saloanele mondene din Bucureşti şi din Iaşi pătrund ofiţerii ruşi, cei mai mulţi din partea occidentală a Imperiului Ţarist, de la Sankt Petersburg, vorbitori de limbă franceză, deveniţi astfel mesagerii unui europenism sui-generis şi ai unui modernism *avant la lettre*, afişat cu ostentaţie de localnici, în special de personajele feminine ale epocii;
- apar acum, în limba română, elementele de jargon şi, odată cu aceste tendinţe, creaţiile dramatice cu caracter satiric, „Comodia vremii" sau „Franţuzitele" (1833), de Constantin Faca, sau, ceva mai târziu, ciclul Chiriţelor al lui Vasile Alecsandri;
- prima jumătate a secolului al XIX-lea reprezintă, în planul succesiunii generaţiilor, trecerea de la boierii vetuşti cu işlic şi şalvari la tinerii bonjurişti care se întorc de la studii din străinătate în haine „evropeneşti" şi aduc ideile revoluţiilor de la 1848 şi proiectele reformării societăţii româneşti şi ale constituirii statului român modern;
- capitolul al III-lea din „Studie moldovană", de Alecu Russo, analizează impactul decisiv pe care, în primele decenii ale secolului al XIX-lea, l-a avut vestimentaţia în schimbarea mentalităţilor vechi din Moldova: „Arma întâi şi cè mai grozavă care a bătut cetatea trecutului a fost schimbarea portului vechi.";
- schimbarea nu a fost însă lipsită de piedici şi nici de haz: „Ivirea pantalonului în Prinţipate, ca tot lucrul menit de a preface societăţile, fu întâi ruşinoasă, râsă, hulită şi batgiocorită.";
- provincialul vine în capitală: „Fiziologia provincialului" (1840), de Costache Negruzzi, şi „Fiziologia provincialului în Iaşi", de Mihail Kogălniceanu;
- **descoperirea Occidentului**: este un proces ce se derulează cu rapiditate, semnificativă în acest sens fiind scrierea lui Dinicu Golescu (1777-1830), „Însemnare a călătoriii mele", prezentare de fapt a trei călătorii, făcute între anii 1824-1826, în timpul cărora autorul vizitează Transilvania, Banatul, Ungaria, Austria, nordul Italiei, provincii din Germania şi Elveţia; textul lui Dinicu Golescu este al unui inocent care descoperă cu uimire o lume cu totul diferită de a lui, asimilată însă comparativ, în termenii cunoscuţi de acasă;
- **descoperirea Orientului**, în povestirea „Balta-Albă", de Vasile Alecsandri: naratorul, un pictor francez, un **străin**, îşi povesteşte impresiile de călătorie; neştiind la început că Moldova şi Valahia se află în Europa, constată cu surprindere că oamenii de aici

sunt civilizaţi, că nu sunt chiar nişte sălbatici, chiar canibali, precum cei întâlniţi de căpitanul Cook în peregrinările sale;

- **lumea în schimbare**: mijloacele moderne de transport îi par lui Ion Ghica, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, o invenţie epocală: „Azi te pui în tren la 9 seara, după ce ai prânzit bine la Hugues sau la Brofft, arăţi tichetul conductorului care vine şi ţi-l timbrează cu cleştele, fumezi o ţigară, două până la Ploeşti; acolo îţi bei ceaiul în ticnă, te întorci în vagon, apoi te înfăşuri bine în tartan, îţi pui paltonul căpătâi, te lungeşti pe canapeaua de catifea roşie sau în vagonul-pat, dormi ca acasă vreo nouă ceasuri şi, la opt dimineaţa, te deştepţi la Roman." („O călătorie de la Bucureşti la Iaşi înainte de 1848").

V. NECESITATEA ŞI ERORILE SCHIMBĂRII:

- Titu Maiorescu, **teoria formelor fără fond**:

„În aparenţă, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituţiune.";

- aparenţele sunt însă înşelătoare, pentru că toate aceste infrastructuri sunt „pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă";
- eroarea, fundamentală în viziunea lui Maiorescu, căci prin imitaţie românii „au falsificat toate formele civilizare moderne", este exprimată într-o retorică a argumentării perfecte şi de mare efect: „Înainte de avea partid politic, care să simţă trebuinţă unui organ, şi public iubitor de ştiinţă, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice şi reviste literare şi am falsificat şi dispreţuit jurnalistica. Înainte de a avea învăţători săteşti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică...";
- Eugen Lovinescu, **teoria sincronismului**: criticul consideră că există un „spirit al veacului", acel **saeculum** al lui Tacit, care determină evoluţia unitară a societăţii umane, în cazul de faţă a societăţilor europene, printr-o continuă tendinţă de imitaţie a experienţelor mai înaintate, novatoare;
- de aici Lovinescu enunţă legea **interdependenţei** sau a **sincronismului**, a cărei acţiune devine tot mai accelerată pe măsură ce mijloacele de comunicaţie se intensifică, această tendinţă fiind cu atât mai vizibilă în literatură: „De la sfârşitul veacului al XVIII-lea, evoluţia literaturii europene este sincronică; orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa." („Istoria civilizaţiei române moderne");
- ca şi Maiorescu, extinzând teoria sincronismului la întreaga sferă socială şi politică, Eugen Lovinescu susţine că vreme îndelungată societatea românească s-a dezvoltat sub influenţă răsăriteană, materializată în conceptul *ex oriente lux*, acum devenind imperioasă direcţia contrară, *ex occidente lux;*
- teoria lui Maiorescu, a formelor fără fond, este însă amendată prin corectarea rupturii totale dintre fond şi formă pe care o susţine criticul junimist, Eugen Lovinescu întorcând ierarhia termenilor, dând prioritate formelor împrumutate, care treptat modelează fondul corespunzător: aceste forme au fost nu numai necesare, dar şi binefăcătoare;
- imitaţia are loc dinspre exterior spre interior (de la formă la conţinut) nu invers; de aceea, criticul modernist combate în mod susţinut tendinţele conservatoare, „forţele reacţionare" ale dezvoltării societăţii româneşti, reprezentate în plan literar şi estetic de curentele literare tradiţionaliste.

VI. BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Cioculescu, Şerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, „Istoria literaturii române moderne", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1971.

Cornea, Paul; „Originile romantismului românesc", Editura Minerva, Bucureşti, 1972.

Cornea, Paul; Zamfir, Mihai, „Gândirea românească în epoca paşoptistă", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Djuvara, Neagu, „Între Orient şi Occident. Ţările române la începutul epocii moderne, 1800-1848", Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.

Duţu, Alexandru, „Literatura comparată şi istoria mentalităţilor", Editura Univers, Bucureşti, 1982.

Lovinescu, Eugen, „Istoria civilizaţiei române moderne", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972.

Maiorescu, Titu, „Critice I, II", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Manolescu, Nicolae, „Istoria critică a literaturii române", Fundaţia Culturală Română, Bucureşti, 1997.

Muthu, Mircea, „Literatura română şi spiritul sud-est european", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Papacostea, Victor, „Civilizaţie românească şi civilizaţie balcanică", Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Ralea, Mihai, „Fenomenul românesc", Editura Albatros, Bucureşti, 1977.

Rosetti, Radu, „Pentru ce s-au răsculat ţaranii", Editura Eminescu, Bucureşti, 1987.

Teodorescu, Răzvan, „Bizanţ, Balcani, Occident la începuturile culturii medievale româneşti (secolele V-XVII)", Editura Academiei, Bucureşti, 1974.

Zamfir, Mihai, „Din secolul romantic", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1989.

* * * „Dicţionarul literaturii române de la origini până la 1900", Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

Toate manualele

„JUNIMEA“ ŞI „CONVORBIRI LITERARE“

Junimismul este un curent cultural şi literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cuprinzând o întreagă pleiadă de scriitori, istorici şi filozofi care schimbă radical evoluţia literaturii şi a culturii române. Este întemeiată, ca asociaţie literară, culturală şi ştiinţifică, în 1863, la Iaşi, de cinci tineri veniţi de la studii din străinătate, Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi şi Titu Maiorescu. Pogor şi Carp se formează la şcolile din Franţa, ceilalţi la universităţile germane, în timp ce conducătorul de drept al grupării, Titu Maiorescu, de origine ardeleană, studiază atât la şcolile din Franţa, cât şi la cele din Germania. Titu Maiorescu se dovedeşte un spirit de formaţie clasică, receptiv la valorile ştiinţei, critic lucid al fenomenului cultural anterior din România, proaspăt regăsit prin Unirea de la 1859, dar şi din celelalte ţinuturi româneşti.

Prima etapă de activitate a tinerilor junimişti se înscrie în perioada ieşeană, ilustrată mai ales prin acţiuni de culturalizare, prin prelegeri populare cu o tematică diversă. Astfel, până în 1864, Titu Maiorescu ţine zece „prelegeri populare“, în timp ce Carp şi Pogor câte două, moda aceasta răspândindu-se şi dobândind subiecte unitare, începând mai ales cu anul 1866. „Elementele de viaţă ale popoarelor“ şi „Cărţile omenirii“ sunt câteva dintre temele abordate de conferenţiarii de la Junimea. Din anii 1874-1875, ciclurile se axează pe problemele naţionale ale limbii şi literaturii noastre. Un moment memorabil îl reprezintă anul 1867, când se înfiinţează, sub conducerea lui Iacob Negruzzi, „Convorbiri literare“, una dintre cele mai importante reviste din literatura română, cu apariţie neîntreruptă până în martie 1944 (din 1970, reapare la Iaşi, într-o serie nouă, prin transformarea unei reviste locale, „Iaşul literar“, în „Convorbiri literare“). Perioada de glorie a fost aceea a marilor clasici, în paginile ei apărând cele mai importante opere literare scrise de Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale şi Ioan Slavici. Revistei **Junimii** i se adaugă şi o editură, la care se publică, între altele, studii fundamentale sau de mare importanţă în momentele ştiinţifice şi culturale respective: „Despre scrierea limbii române“, de Titu Maiorescu, „Epitome Historiae Sacrae“, de Pavel Paicu, traducerea domnişoarei Emilia Maiorescu după „Moartea lui Wallenstein“ a lui Schiller, traducerea lui Petre Carp după „Macbeth“, de Shakespeare. **Junimea** provoacă, în epocă, cele mai multe polemici, la care se angajează personalităţi culturale şi ştiinţifice importante.

Activitatea cea mai incitantă o reprezintă şedinţele de cenaclu, ţinute, în faza ieşeană a **Junimii**, în casele lui Vasile Pogor sau Titu Maiorescu, în care au citit toţi marii scriitori ai vremii, întâlniri marcate de momente şi întâmplări memorabile, care au făcut subiectul câtorva cărţi de memorialistică de mare interes, dar au devenit şi anecdote cunoscute în lumea literară. Şedinţele sunt prezidate de Vasile Pogor şi de Titu Maiorescu care, prin personalitatea sa energică, se impune ca un veritabil mentor în toate manifestările grupării.

Cum consemna Tudor Vianu în „Istoria literaturii române moderne“ (1944), prima etapă a **Junimii** se încheie în anul 1874, când Titu Maiorescu se mută la Bucureşti, devenind ministru al Instrucțiunii Publice. Între anii 1874 și 1885 urmează a doua fază a **Junimii**, ședințele de cenaclu continuând la Iași, dar și în casele lui Maiorescu de la București. Locul predilect devine casa din strada Mercur, unde Alecsandri citește „Fântâna Blanduziei", „Despot-Vodă" și „Ovidiu", iar Caragiale „O noapte furtunoasă". În 1885, Iacob Negruzzi se mută și el la București, luând și revista, al cărei director este singur până în 1893, apoi asociindu-și un comitet de redacție până în 1903. Între anii 1885-1900, Junimea își dezvoltă principiile estetice, în 1892-1893 având loc polemici aprige cu socialiștii lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, grupați în jurul revistei „Contemporanul", dispută în care Titu Maiorescu este sprijinit de Petre Missir, P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu ș.a. În această perioadă, revista devine prin excelență una universitară, la ea începând să colaboreze numeroase personalități ale științelor naturii. Caragiale continuă să publice în „Convorbiri literare", la care aderă și George Coșbuc. În grupare intră Grigore Antipa, P. Missir, A. Naum, D. Onciul, M. Seulescu, N. Volenti. Animatorul mișcării este din 1903 Ion Bogdan, iar în 1907 comitetul trece sub conducerea lui Simion Mehedinți, revista devenind una de importante cercetări istorice. Este epoca marilor polemici ale lui N. Iorga cu A. D. Xenopol și Grigore Tocilescu, ale lui I. Bogdan cu Ionescu-Gion, ale lui St. Orășanu cu Pompiliu Eliade. A cincea perioadă începe în anul 1907, societatea fiind condusă de Simion Mehedinți și completându-se cu o secțiune de filozofie, la care participă I. Petrovici, Mircea Djuvara, Mircea Florian. Eugen Lovinescu apare doar pentru scurt timp aici, el formându-și propriul cenaclu literar. „Convorbirile literare" poartă polemici cu „Viața românească" și cu „Vieața nouă".

Tudor Vianu, în lucrarea sus amintită, scrisă în colaborare cu Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu, stabilește un câmp ideatic definitoriu pentru activitatea **Junimii**, având în vedere mai ales epoca de maximă strălucire, când se află sub *spiritus rector* al lui Titu Maiorescu. El se referă mai întâi la **spiritul filozofic** al grupării, constituită din filologi, filozofi, esteticieni de mare erudiție, care, la ședințele **Junimii**, preferau referatelor istorice sau filologice discuțiile pe teme generale, cu implicații filozofice. De altfel, și în critica literară, în primul rând la Maiorescu, se resimțea influența filozofiei germane, în special în afirmarea concepției kantiene a impersonalismului în artă și a preeminenței hegeliene a frumosului în artă. Interesul pentru formația filozofică a membrilor **Junimii** se traduce prin numeroasele burse pe care gruparea le oferea unor tineri studioși pentru a se forma în universități străine. Unul dintre aceștia a fost însuși Mihai Eminescu, care trebuia să devină, după întoarcerea din străinătate, profesor de filozofie la Universitatea din Iași.

O altă caracteristică a grupării este **spiritul oratoric**, cultivat cu asiduitate de junimiști în multele polemici susținute în paginile „Convorbirilor literare", în activitatea juridică și, mai târziu, în lupta parlamentară. Ca urmare, fiecare dintre cei prezenți stăpânea bine arta discursului și a compoziției, oratorul fiind preocupat de toate detaliile care îi asigură succesul de la amvon – ținuta, gestica, elocința.

Clasicismul grupării este o trăsătură marcantă. „Gustul junimiștilor este clasic și academic", afirmă Tudor Vianu, relevând faptul că membrii **Junimii** erau „oameni de formație universitară, stăpânind umanitățile vechi și moderne, înclinați a judeca după modele și a crede în valoarea canoanelor în artă". De aceea, interesul cel mai mare îl manifestă față de operele clasice, traducând din Horațiu, dar nu sunt reticenți nici față de romantism, prin traduceri găsind suficientă audiență: Lamartine, Musset, Vigny, Hugo, Gautier, din literatura franceză, Heine și Uhland, din literatura germană. Naturalismul și simbolismul nu produc nicio reacție în grupare, Titu Maiorescu menționând doar o singură dată naturalismul german. Pogor traduce în 1870 din Baudelaire, dar junimiștii sunt, în general, împotriva noilor experienţe literare, simbolismul şi parnasianismul, purtând chiar polemici cu orientarea către o literatură modernistă promovată de revista „Vieaţa nouă” a lui Densusianu.

Ironia, celebra „zeflemea junimistă”, este altă calitate a grupării, exersată mai întâi în memorabilele şedinţe, dar îndeosebi revărsată cu virulenţă în polemicile susţinute de-a lungul timpului. Apanaj al unor spirite superioare, independente, cu o indiscutabilă mobilitate intelectuală, ironia produce sintagme şi anecdote celebre, care alimentează din plin scrierile memorialistice ale timpului, cele mai cunoscute fiind ale lui Gh. Panu şi Iacob Negruzzi. Între deviza societăţii „intră cine vrea şi rămâne cine poate” şi formula cu care Iacob Negruzzi, „secretarul perpetuu”, începea banchetul anual de aniversare a înfiinţării societăţii, „Originea **Junimii** se pierde în noaptea timpurilor”, se înşiră vorbele de duh şi şarjele amicale sau mai acide la adresa membrilor grupului, criticile ironice destinate celor ce îşi citeau producţiile literare, cu o anume inclemenţă faţă de aspectele nereuşite. Astfel, lui Caragiani i se spune „bine hrănitul Caragiani”, lui Naum, „pudicul Naum”, lui Iacob Negruzzi, „carul cu minciuni”. Spiritul polemic şi aciditatea fac ca membrii grupării să se înţepe mereu unii pe alţii, să strige „faul!” când glumele nu reuşesc, „Gogomanilor!”, expresia lui Carp, când spiritele se încing, sau „Prost îi Paicu! Afară Paicu!”, atunci când respectivul latinist lansa una dintre glumele lui nesărate. Pogor oficiază „botezul” de lepădare de Satana, când este găsit numele de **Junimea** pentru grupare, „S-a lepădat copilul de Satana pedantismului?”. Pogor este spiritul ironic cel mai înverşunat, în cazul lui primând anecdota, în timp ce Titu Maiorescu se pare că făcea excepţie de la acest spirit spontan creativ-ironic, care uneori degenera în celebrele bătălii cu pernele canapelelor.

Spiritul critic este trăsătura cea mai importantă a **Junimii**, constând într-o evaluare de ansamblu a societăţii româneşti şi a noilor instituţii ale statului român, cuprinsă în celebra teorie a **formelor fără fond**, care stipulează că întreaga evoluţie de după 1848, poate chiar mai devreme, de pe la 1820, stă sub semnul unei inautenticităţi funciare, care a falsificat întregul spirit public românesc. Formele neautentice, împrumutate fără spirit critic, nepotrivite realităţilor româneşti, sunt repudiate, respectul adevărului fiind una dintre calităţile extreme impuse de mentorul **Junimii**, Titu Maiorescu. Acestei idei fundamentale îi sunt supuse, prin analiză critică, toate compartimentele manifestărilor sociale, politica, ştiinţa, învăţământul, teatrul, artele frumoase, care, în lipsa unui corespondent profund în realităţile autohtone, sunt „producţiuni moarte, pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr”. În studiul „În contra direcţiei de astăzi în cultura română” (1868), Titu Maiorescu semnalează fără echivoc eroarea în care se află societatea românească a timpului, pregătind demersul junimistic ameliorator: „Înainte de a avea partid politic, care să simţă trebuinţa unui organ, şi public iubitor de ştiinţă, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice şi reviste literare şi am falsificat şi dispreţuit jurnalistica. Înainte de a avea învăţători săteşti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică...”. Titu Maiorescu deschide astfel calea „direcţiei noi” în cultura română, supunând unei radiografii critice uneori necruţătoare grafia în limba română, erudiţia împrăştiată, „beţia de cuvinte”, stilul bombastic, retorica haotică şi confuză, aplecându-se cu mare atenţie asupra literaturii, căreia îi dedică studii esenţiale pentru evoluţia literelor româneşti, începând cu „Direcţia nouă în poezia şi proza română” (1872), prima lucrare în care îl menţionează pe Mihai Eminescu, „în fine, poet în toată puterea cuvântului”, imediat după Vasile Alecsandri. Întreaga sa operă de mentor şi de critic literar este, de altfel, subordonată acestei idei dominante, care, pusă în practică, se regăseşte în scrierile marilor clasici, în unele capodopere de necontestat ale acestora.

Prin faptul că i-a adunat pe mai toţi marii scriitori ai epocii şi personalităţi remarcabile din ştiinţe, că a avut un program ideologic şi cultural care a promovat valorile artistice autentice şi exigenţa în procesul de creaţie, îndrumându-l spre desăvârşire, **Junimea** reprezintă un fenomen complex, cea mai importantă mişcare literară din a doua jumătate a secolului al XIX-lea.

Toate manualele

TITU MAIORESCU

Primul mare critic literar modern, cu o formaţie teoretică solidă, o concepţie estetică întemeiată pe filozofia clasică germană, dar cu filiaţii până în Antichitatea greacă, având o ideologie culturală explicită şi militantă, este **TITU MAIORESCU** (1840-1917), mentorul de necontestat al societăţii „Junimea" şi al „Convorbirilor literare". Fire meticuloasă şi tenace, înclinată spre acumulări temeinice de informaţii din multiple domenii, în intervale lungi de timp, prelucrate mai târziu în studii de estetică şi de critică literară, *spiritus rector* într-o epocă de afirmare a marilor valori în domeniul poeziei, prozei şi dramaturgiei, perioada marilor clasici, junimistul Titu Maiorescu este una dintre personalităţile remarcabile ale culturii române de la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului XX. Anii de formare şi-i petrece în atmosfera sobră a învăţământului şi culturii germane, la Colegiul Theresianum din Viena, unde se face remarcat prin asiduitatea cu care învaţă limba germană, dar şi prin preocupările pentru studiul matematicii şi al filozofiei, al limbii engleze şi chiar al flautului şi desenului. Din această perioadă datează primele o sută de pagini din vestitul său jurnal, „Însemnările mele", în care îşi analizează, cu detaşare obiectivă şi maximă exactitate activitatea şcolară, eşecurile şi munca asiduă pentru a le elimina.

Născut la Craiova, la 15 februarie 1840, fiu al lui Ion Maiorescu, luptător paşoptist ardelean, Titu Maiorescu are, la Theresianum, colegi din nobilimea europeană, fii de nobili, de conţi şi de baroni, cu unii dintre ei purtând corespondenţă mult mai târziu. După ce absolvă Facultatea de Filosofie la Berlin, se întoarce acasă, unde îl găsim, succesiv, director al Colegiului Naţional din Iaşi, susţinând şi un curs de istorie la Universitate, apoi director la Institutul Vasilian, Şcoala Normală de Învăţători Trei-Ierarhi, unde, printre elevi, se află şi Ion Creangă. Are o ascensiune spectaculoasă: „La 22 de ani, spune Paul Georgescu, în «Prefaţa» sa la «Critice», 1967, e profesor universitar, la 23 decan, apoi rector, la 27 de ani scoate «Convorbiri literare» şi în vara aceluiaşi an este academician. La 31 de ani e deputat, la 34 ministru". Încă de tânăr este preocupat de mişcarea de idei europeană; regăsim astfel, printre scrierile sale, şi fraza, inspirată din Feuerbach: „Tocmai pentru că nemurirea lipseşte, viaţa muritoare dobândeşte mai mult conţinut; tocmai pentru că nu mai există o altă viaţă, trebuie să o întrebuinţăm bine pe aceasta", devenită, în cazul lui Maiorescu, adevărată normă de viaţă, sursa unei tenacităţi şi a unei angajări în muncă exemplare, mărturisită în nenumărate rânduri în „Însemnări zilnice": „Dă-ţi puţin seamă: mă scol de regulă dimineaţa la 5 1/2 şi lucrez în iatac cu lampa aprinsă până la 8, în fiece zi, apoi cafea, de la 9-11 1/2 iar lucru, oameni (Carp, Marghiloman, studenţi, transilvăneni, vizite), de la 1 înainte sau procese, sau pregătiri la cursul universitar, care e frecventat de o lume nebună...".

Prima etapă a activităţii literare se situează între anii 1866 şi 1873; este vremea marilor clarificări estetice şi de ideologie literară şi culturală, a marilor lupte pentru scrierea corectă a limbii române, a eforturilor de cristalizare a unei concepţii estetice viabile, care să se regăsească în operele literare de valoare ale timpului. Preocupările sale pentru ortografia limbii române sunt de durată; încep în 1865-1866, prin elaborarea studiului „Despre scrierea limbii române", şi se prelungesc încă patruzeci de ani, Titu Maiorescu aflându-se în aproape toate comisiile hotărâtoare pentru acest disputat domeniu de la sfârşitul veacului al XIX-lea, în dezbaterile de la Academie din 1880 şi 1903. În tot acest timp, Maiorescu, în concordanţă şi cu orientările **Junimii**, a militat pentru simplitatea regulilor ortografice şi pentru echilibru, a combătut cu vehemenţă şi cu argumente lingvistice exagerările etimologismului latinizant al lui Cipariu, Massim şi Laurian, a criticat „haosul erorilor" în folosirea limbii de către jurnaliştii din Transilvania, Bucovina şi Banat, în studiul „Limba română în jurnalele din Austria" (1868), s-a arătat rezervat, uneori fără justificare, faţă de introducerea neologismelor în limba română, în „Neologismele" (1881). Acest îndelungat efort este încununat de succes, în 1904 Maiorescu participând la redactarea concluziilor comisiei ortografice a Academiei Române, care consfinţeau victoria aproape deplină a scrierii fonetice, adică a bunului simţ, pentru care mentorul junimist militase, corectându-şi din mers propriile erori, toată viaţa.

Proiectul cel mai ambiţios al tenacelui absolvent de la Theresianum este însă de a supune unei analize critice severe literatura înaintaşilor, demers întreprins şi de Eminescu, în manieră poetică însă, în „Epigonii", şi de a schimba, cu argumente indiscutabile, reperele receptării estetice şi mentalităţile învechite ale spiritului public din România. Etapele acestui demers sunt riguros repartizate în timp, marcate de publicarea a trei studii de referinţă: „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867", „În contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868) şi „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872), triptic, cum se observă, de logică şi de analiză critică după modelul triadei hegeliene, teză, antiteză şi sinteză. Primul studiu este o prelegere de estetică, de sorginte kantiană şi hegeliană, aplicată poeziei româneşti anterioare, un adevărat tratat de creaţie literară, un îndrumător estetic pentru tânăra generaţie de poeţi şi de prozatori care vor constitui o epocă nouă în dezvoltarea literelor româneşti, aceea a marilor clasici.

Studiul „În contra direcţiei de astăzi în cultura română" conţine delimitările necesare faţă de o epocă anterioară revolută, începând de pe la 1820, dar devenită definitorie după 1848, aflată sub semnul anihilant al imitării modelelor străine, în materie de politică, democraţie, învăţământ, artă şi ştiinţă, lipsite de corespondenţă în realităţile autohtone. Prin **formele fără fond**, Titu Maiorescu supune unei critici acerbe instituţiile existente fără infrastructura necesară, nesusţinute, în esenţă, de prezenţa oamenilor valoroşi: „Viţiul radical în toată direcţia de astăzi a culturei române este *neadevărul* [...], neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public". Deşi formele culturii impuse din afară nu sunt binevenite, totuşi Titu Maiorescu consemna, în 1872, o cale de ameliorare în situaţia dată: „Tot ce astăzi este formă goală în mişcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simţită".

Teoria **formelor fără fond**, contingentă întrucâtva cu ideea lui Kogălniceanu, că „imitaţiile omoară duhul naţional", a avut un mare ecou în cultura română, prelungit până în primele decenii din secolul douăzeci, prin confruntarea dintre **teoria sincronismului** a lui Eugen Lovinescu şi aceea a necesităţii unei **evoluţii naturale**, fireşti, promovate de N. Iorga.

„Direcţia nouă în poezia şi proza română" analizează primele roade ale noii direcţii culturale şi literare imprimate societăţii româneşti. Deşi trecuseră numai câţiva ani de la vehementul studiu anterior, ce avea să creeze o teorie şi ample polemici în evoluţionismul românesc, criticul poate face primele ierarhii şi primele judecăţi critice, motivate pe valoarea certă a scriitorilor menţionaţi în fruntea valorilor literare româneşti: Vasile Alecsandri şi Mihai Eminescu.

A doua perioadă în creaţia lui Titu Maiorescu este aceea de după 1873, în general una de sinteză, de culegere a roadelor, de aşezare a lor în structuri stabile, pentru a înfrunta asprimea vremii. Vor mai fi şi lupte, şi adversităţi polemice, prin „Contraziceri?" (1892), vizându-l pe Constantin Dobrogeanu-Gherea, sau „Oratori, retori şi limbuţi" (1902), dar căile de atac nu vor mai fi ample şi totale, pe toată întinderea frontului, ca în faţa unei mentalităţi generale, ci vizează adversari direcţi, unii lipsiţi de capacitatea de ripostă adecvată. Acum Maiorescu va practica şi critică de întâmpinare, de afirmare a unor succese artistice notabile, făcând aprecieri asupra unor scriitori deja afirmaţi, ca în „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), „Poeţi şi critici" (1886), despre Vasile Alecsandri, „Eminescu şi poeziile lui" (1889), rapoarte la premiile Academiei pentru Octavian Goga şi Mihail Sadoveanu, în 1906, sau pentru I. Al. Brătescu-Voineşti (1907). Atitudinea faţă de comediile lui Caragiale, acuzat în epocă de imoralitate, este favorabilă, judecata critică făcându-se prin teoria reflectării faptelor reale în artă şi mai ales prin ideile lui Hegel despre înălţarea prin artă şi despre **emoţia impersonală**, care îl scot pe omul obişnuit din cotidian şi îl ridică în sfera înaltă a trăirii estetice autentice. Prin urmare, comediile şi personajele lui Caragiale nu sunt imorale: ele servesc unui scop înălţător, estetic, la fel cum şi alte opere de artă oferă acelaşi amoralism aparent: Venus din Milo este seminudă, Venus de Medicis este dezbrăcată, Falstaff al lui Shakespeare este un beţiv berbant, iar Othello un criminal. Operele lui Caragiale sunt apreciate prin metode bazate pe un clasicism schopenhauerian pronunţat, dar şi prin prisma unui realism al epocii, care devenea o metodă de creaţie în continuă expansiune în întreaga Europă.

Personalitate marcantă a culturii şi a literaturii române, Titu Maiorescu s-a identificat cu imaginea reformatorului, a celui ce dă sentinţe şi delimitează vechiul de nou. Previziunile sale critice provoacă şi astăzi admiraţie prin exactitate şi mai ales prin aria lor vastă de cuprindere. Titu Maiorescu a avut privilegiul de a formula, dintr-o perspectivă imediată, a cunoaşterii directe, în chiar anul morţii lui Mihai Eminescu, una dintre cele mai temerare şi mai uimitoare previziuni critice, deplin concordantă cu posteritatea marelui poet şi cu dezvoltarea literaturii române: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti.".

Manualele ALL, ART 2,
CORINT 2, CORINT 3, SIGMA

O CERCETARE CRITICĂ ASUPRA POEZIEI ROMÂNE DE LA 1867

Prima ieşire a lui Titu Maiorescu în câmpul criticii literare stă totuşi sub semnul comprehensiunii. Înainte de a nega, de a înlătura cu bine ştiuta vehemenţă (a se vedea „În lături!", 1886), criticul explică, oferă, din ştiinţa sa estetică, nutrită la filozofia germană, învăţătură şi altora, creatorilor de frumos. Stabileşte, prin urmare, limitele înalte pe care trebuie să le atingă o operă literară, ilustrându-le cu exemple din creaţia anterioară, din Ienăchiţă Văcărescu, Grigore Alexandrescu, Andrei Mureşanu, Dimitrie Bolintineanu, Vasile Alecsandri, negând, de cele mai multe ori, prin omisiune. De altfel, după cum menţionează criticul în prefaţa de la ediţia întâi, „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867" se dezvoltă în paralel cu intenţia societăţii **Junimea** de a alcătui o antologie poetică românească, neîmplinită însă, fiindcă „din miile de poezii cetite, societatea nu a putut alege un număr suficient pentru a compune un volum", „dintr-o colecţiune de poezii frumoase" ieşind „o critică de poezii rele". Când şi când însă criticul coboară în „această infirmerie a literaturii române" pentru a ilustra modul cum nu trebuie să se scrie poezie. În acest fel, Titu Maiorescu este primul mare critic din literatura română care face delimitările şi ierarhizările necesare în domeniul estetic. Dacă Mihail Kogălniceanu promova romantismul ca *modus vivendi* pentru scriitorul român, influenţat îndeosebi de romanticii francezi, încercând să elimine „producţiile fără valoare", Titu Maiorescu elaborează teoria formelor fără fond şi a înălţării impersonale prin artă, criterii care, declarate sau nu, îl vor conduce în întreaga activitate critică. O poezie nereuşită este, de fapt, o „formă fără fond", pe care criticul o respinge fără clemenţă.

„O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867" este o **lecţie de estetică aplicată pe text**, o perfectă ilustrare a teoriilor kantiene şi hegeliene (Hegel, „Despre artă şi poezie") asupra conţinutului şi rolului artei în raportul dintre om şi lumea înconjurătoare. Ca orice artă, obiectul poeziei are o substanţă materială şi una metafizică, ideală, cele două părţi având o funcţie conativă de înţelegere a întregului, de luminare a nepătrunsului existenţial. De aceea, nu orice poezie poate purta acest titlu şi nu toate scrierile sunt opere literare. Acestea trebuie să urmeze o anumită „înălţare", să pătrundă spaţiul metafizic, să se despartă de comun şi de ordinar, de filozofia neproductivă, să descifreze „noi căi", fără a le elimina misterul.

„Condiţiunea materială a poeziei" este prima parte a studiului maiorescian şi defineşte substanţa materială a versurilor, a poeziei în general. Poezia şi frumosul sunt două categorii ce nu pot fi despărţite una de cealaltă. Materia poeziei se defineşte în modul acesta ca esenţă, proiectată în imagini percepute de poet şi transpuse în forme palpabile, făcând ca opera să fie receptată şi înţeleasă de lector. Prima dintre **condiţiunile** materiale cere ca poezia „să deştepte prin cuvintele ei imagini sensibile în fantezia auditoriului". Unele cuvinte îşi pot pierde însă valoarea semantică expresivă şi se impune ca ele să fie evitate; astfel, cuvântul **eminent** provine din lat. *eminens* (din *mensa*, însemnând „înălţare"), dar cuvântul s-a degradat, spune Titu Maiorescu, noţiunea devenind, prin repetată folosire, una banală, prozaică, numind, fără expresivitate poetică, un om înzestrat, având capacităţi intelectuale deosebite. Acest mijloc reprezintă deci alegerea cuvântului celui mai puţin abstract, care nu şi-a pierdut nota de sensibilitate. Exemplele sunt date din versurile lui Schiller, „Moartea lui Wallenstein": „**Pălăria/** De amiral mi-ai smuls-o de pe cap", sau din Andrei Mureşanu: „N-ajunge **iataganul** barbarei semilune". Shakespeare foloseşte în „Macbeth" cuvinte puţin abstracte: „Să pot **răsturna** cu viteaza mea **limbă**/ Orce te-ar putea depărta de la **cercul de aur**", „cercul de aur" fiind o metaforă pentru coroana regală la care aspira Macbeth.

Al doilea mijloc este alegerea potrivită a „epitetelor ornante", sugestive, apte de a stârni în mintea cititorului imagini puternice. Exemplul dat este tot din „Macbeth", episodul când Banquo vorbeşte cu vrăjitoarele: „Se vede că înţelegeţi,/ Căci fiecare pune degetul **ciuntit/** Pe **zbârcitele** buze", sau o secvenţă din poezia „Groza", de Vasile Alecsandri: „**Galbân** ca făclia de **galbână** ceară.". În al treilea rând, **personificările** dau, de asemenea, forţă expresivă unui tablou: „Săgeata zboară cu voluptate pentru a gusta carnea inimică." (Homer), sau „Sacrilegiul omor a călcat sfântul templu/ Al regelui, furând viaţa din altar." (Lady Macbeth, din „Macbeth", de Shakespeare).

Comparaţia, metafora, tropul în genere sunt alte figuri de stil ce pot sensibiliza imaginaţia cititorului. Versurile lui Heine sunt simple, dar ele dau o imagine completă asupra întregului, a **spaţiului virtual poetic**: „Ca un rege e păstorul,/ Tron e dealul înverzit,/ Iar coroana e deasupra-i/ Soarele cel strălucit.". La Bolintineanu, spaţiul nocturn devine luminat de astrul selenar: „Ca un glob de aur luna strălucea.". Maiorescu se pronunţă însă împotriva comparaţiilor facile, produse ale minţilor neluminate ale poeţilor, astfel de imagini poetice banalizând lumea: „Toate amantele poeţilor noştri sunt ca o floricică sau ca o steluţă sau ca amândouă în acelaşi timp (lucru mai greu de închipuit), toţi prinţii, toate aniversarele, toate «zilele mărite» sunt ca o stea mare şi toate impresiile poetice se deşteaptă când cântă filomela". Caracterul antiscolastic al observaţiilor lui Titu Maiorescu, reacţia contra **vulgarizării** lumii în general şi a **compunerii şcolăreşti**, alcătuită în mod **unilateral** din floricele şi filomele, arată o deschidere spre sferele înalte ale artei, o metodă de **lărgire a orizonturilor**, neexistentă însă la **poeţii domestici**. Versurile banale aparţin astfel acelui **limitativ orizont ontologic**, sublim prin lipsă de imaginaţie: „Sus la Petricica/ Când mergea fetica/ Şi sta ziulica,/ Viţeii păzea –/ Îşi lua de furcă/ **Şi ca o haiducă**,/ **Şi ca o nălucă**,/ În tufiş torcea.". Comparaţiile din acest text nu sunt **juste**, nu exprimă nimic în acest context, imaginile sunt la fel de banale ca lumea înconjurătoare, nu transcend realitatea.

A doua parte a articolului defineşte „Condiţiunea ideală a poeziei", ca „produs de lux al vieţei intelectuale", „une noble inutilité": „ideea sau obiectul exprimat prin poezie este totdeauna un simţământ sau o pasiune, şi niciodată o cugetare exclusiv intelectuală sau care se ţine de tărâmul ştiinţific, fie în teorie, fie în aplicare practică". Poezia este, din acest punct de vedere, „repaosul inteligenţei" şi ea trebuie să respecte trei cerinţe: „o mai mare repejune a mişcării ideilor", „o exagerare sau cel puţin o mărire şi o nouă privire a obiectelor sub impresiunea simţământului şi a pasiunii", „o dezvoltare grabnică şi crescândă spre o culminare finală sau spre o catastrofă". Prima cerinţă, a existenţei mai multor idei, este impusă de **construirea nemonotonă a universului poetic**, poezia trebuind să fie scurtă şi densă. **Abundenţa de idei** este o condiţie sine qua non de realizare abstractă a universurilor ideale. Citatul lui Voltaire: „Le secret d'être ennuyeux c'est de tout dire" pare a fi aplicabil cel mai bine în cazul lui Goethe: „De sub pământ/ Un ghiocel/ De-abia ieşise/ Tinerel./ Veni o albină,/ Gustă din el:/ Să ştii că natura/ Când i-a creat/ Pentru olaltă/ I-a destinat.". Imaginea prezentată mai sus poate fi asociată cu aceea a unui paradis vegetal terestru, cu solaritate şi abundenţă de aer curat. Ca urmare, poezia nu poate fi socotită plictisitoare.

Exagerarea gândirii, **contrastele** sunt binevenite în cazul poeziei, exprimând **un adevăr artistic**, cel mai adesea **subiectiv**. **Opoziţiile prezent-trecut-viitor** ale vieţii umane nu fac decât să accentueze caracterul artistic: „Ieri eram plin de amor,/ Azi pătimesc,/ Mâine-o să mor:/ Totuşi gândesc/ Astăzi şi mâine/ La ieri cu dor." (Lessing, „Cântec spaniol"). **Contrastul** poate fi evident în poezii ale lui Goethe, „Mângâiere în lacrimi" de pildă: „De ce, amice, eşti mâhnit,/ Când veseli toţi ne-am strâns?/ Eu după ochii tăi cunosc:/ Desigur tu ai plâns.". Nu toate **diminutivele sunt** însă **binevenite**, subliniază criticul în continuare, cel mai bine folosite fiind în cântecele de factură populară: „Oltule, Olteţule!/ Seca-ţ-ar pâraiele,/ Să crească dudaiele,/ Să trec cu picioarele.// Oltule, râu blestemat,/ Ce vii aşa turburat?/ Ce te repezi ca un zmeu/ Şi-mi opreşti pe Niţul meu!". **Vulgarizarea** este evidentă în versurile unde se cântă despre „Costică" şi „Liza": „Doamne, cât e de frumoasă/ Lizişoara mea!/ Şi cât e de drăgăstoasă/ Când mă uit la ea...". Stilul aducerii în poezie a „femeii de cameră", vegetale, este dăunător, implicând o cădere în desuetitudine: **c'est du style de femme de chambre**, va conchide Titu Maiorescu.

Culminarea finală măreşte **amplitudinea poeziei**, o face să oscileze mai puternic: ca exemple pentru alergarea tumultuoasă a structurii poetice sunt date „Erlkönig" a lui Goethe sau strofe din „Uhland": „Ce zburat, ce vâjâire!/ E un pâlc de ciocârlii!/ Multe flutură prin arbori,/ Alte zboară pe câmpii;// Una sus la cer se urcă/ Pe scara cântului său;/ Însă cea mai cântăreaţă/ S-a ascuns în pieptul meu.".

Poezia nu trebuie să conţină aşadar, în mod explicit, referiri la **prozaicele ocupaţii cotidiene**, ci trebuie să **transceandă graniţele realului**, cu nota de expresivitate necesară.

Oamenii pozitivişti, cu o gândire geometrică, exactă, au o mai mică disponibilitate expresivă şi artistică. Un exemplu, neremarcat de Titu Maiorescu, este totuşi cel mai mare poet român, Mihai Eminescu care, aşa cum vor constata oamenii secolului XX, introduce în poeziile sale o teorie dincolo de limitele actuale ale teoriei relativităţii: zborul Luceafărului nu se supune niciuneia din legile cunoscute, pare să le modifice, iar timpul nu se măreşte şi nu se micşorează relativist, ci pare să se contragă în nimicul originar din care a apărut, în locul unde sălăşluieşte Demiurgul. Cu toate aceste limite, uneori prea marcant subliniate de urmaşi, de pildă de către G. Călinescu („Estetica poetică a lui Maiorescu este hotărât rudimentară. De altfel toate ideile temeinice ale criticei noastre ca şi toate platitudinile vin de la Maiorescu."), meritele criticului nu pot fi puse la îndoială. Maiorescu face o muncă de pionier în critica literară, în clasarea operelor cu adevărat valoroase şi dispensarea de cele fără valoare, într-un moment hotărâtor, pregătind terenul pentru una dintre cele mai fertile perioade creatoare din literatura română, epoca marilor clasici.

Manualele ALL, ART 1, ART 2, CORINT 3,
HUMANITAS, NICULESCU, SIGMA

ÎN CONTRA DIRECŢIEI DE ASTĂZI ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Articolul, apărut în anul 1868, este o analiză lucidă asupra civilizaţiei româneşti, întemeiată, de la începuturile ei de modernitate, pe un neadevăr care a cuprins toate sferele vieţii materiale şi culturale: „Viţiul radical în ele, şi, prin urmare, în toată direcţia de astăzi a culturei noastre, este **neadevărul**, pentru a nu întrebuinţa un cuvânt mai colorat, neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr până în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.".

Cufundată până la 1820 în „barbaria orientală", societatea românească, trezită „din letargia ei", este atrasă de ideile „Revoluţiunii franceze" şi se îndreaptă spre cultura şi civilizaţia principalelor state occidentale, Franţa şi Germania. Din nefericire, românii au preluat, din acest promiţător proces, numai „o parte din lustrul societăţilor străine", de fapt „lustrul dinafară". Greşeala fundamentală constă în lipsa de pregătire şi de observaţie profundă cu care tinerii porniţi să studieze în afară au receptat cultura şi civilizaţiile respective, văzând numai efectele progresului, nu şi cauzele, numai formele exterioare, nu şi „fundamentele istorice mai adânci": „Şi astfel, mărginiţi într-o superficialitate fatală, cu mintea şi cu inima aprinse de un foc prea uşor, tinerii români se întorceau şi se întorc în patria lor cu hotărârea de a imita şi a reproduce aparenţele culturei apusene, cu încrederea că în modul cel mai grăbit vor şi realiza îndată literatura, ştiinţa, arta frumoasă şi, mai întâi de toate, libertatea într-un stat modern.".

Teoria **formelor fără fond**, elaborată de critic şi devenită, pentru multă vreme, trăsătură dominantă a societăţii româneşti, se observă tocmai în neconcordanţa dintre principiu şi formă: „În aparenţă, după statistica formelor dinafară, românii posed astăzi aproape întreaga civilizare occidentală. Avem politică şi ştiinţă, avem jurnale şi academii, avem şcoli şi literatură, avem muzee, conservatorii, avem teatru, avem chiar o constituţiune.". Însă aparenţele sunt înşelătoare, pentru că toate aceste infrastructuri sunt „pretenţii fără fundament, stafii fără trup, iluzii fără adevăr, şi astfel cultura claselor mai înalte ale românilor este nulă şi fără valoare". Singura realitate tangibilă în lumea de astăzi este „ţăranul român", aflat mereu într-o continuă suferinţă. Eroarea, fundamentală în viziunea lui Maiorescu, căci prin imitaţie românii „au falsificat toate formele civilizaţiunii moderne", este exprimată într-o retorică a argumentării perfecte şi de mare efect: „Înainte de avea partid politic, care să simţă trebuinţă unui organ, şi public iubitor de ştiinţă, care să aibă nevoie de lectură, noi am fundat jurnale politice şi reviste literare şi am falsificat şi dispreţuit jurnalistica. Înainte de a avea învăţători săteşti, am făcut şcoli prin sate, şi înainte de a avea profesori capabili, am deschis gimnazii şi universităţi şi am falsificat instrucţiunea publică...".

Continuarea aceloraşi erori într-o astfel de societate-simulacru nu mai este posibilă, căci „plângerea poporului de jos şi ridicolul plebei de sus au ajuns la culme.". Maiorescu trage de aici câteva concluzii, care pot fi soluţii pentru viitor, în efortul de radicală însănătoşire a spiritului public în România: „De aci să învăţăm marele adevăr că mediocrităţile trebuiesc descurajate de la viaţa publică a unui popor, şi cu cât poporul este mai incult, cu atât mai mult, fiindcă tocmai atunci sunt primejdioase.". A doua concluzie („al doilea adevăr") exprimă chiar doctrina filozofică şi estetică a lui Maiorescu: „Forma fără fond nu numai că nu aduce nici un folos", dar va perpetua şi amplifica eroarea iniţială, va produce „un şir de forme ce sunt silite să existe un timp mai mult sau mai puţin lung fără fondul lor propriu".

Concepţia lui Maiorescu, radicală şi inoperantă, din punct de vedere dialectic, în separarea celor două noţiuni, fond şi formă, va fi combătută de Eugen Lovinescu, în „Istoria civilizaţiei române moderne" (1924-1925), prin teoria **sincronismului** şi a **imitaţiei**.

***Manualele** ART 2,*
HUMANITAS, SIGMA

DIRECŢIA NOUĂ ÎN POEZIA ŞI PROZA ROMÂNĂ

„Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872) reprezintă, în concepţia culturală şi estetică a lui Titu Maiorescu, etapa construcţiei, a afirmării noilor valori, deşi negativismul radical din articolul anterior, „În contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868), se menţine în continuare. Maiorescu vorbeşte şi aici de „lipsa de valoare a celor mai mulţi contimporani şi urmaşi ai lui Alecsandri şi Bolintineanu", nefiind recunoscuţi în câmpul literelor nici Bălcescu, nici Kogălniceanu, abia Costache Negruzzi fiind preţuit pentru meritele limbii sale. Cu toate acestea, aprecierile lui Titu Maiorescu sunt exacte, el având, încă de acum, acea premoniţie critică ce fixează marile valori într-un tablou de vastă întindere al literaturii române. În fruntea noii mişcări îl aşază pe Vasile Alecsandri, „cap al poeziei noastre literare în generaţia trecută", care „păruse a-şi fi terminat chemarea literară", dar acum se remarcă printr-un nou suflu de creaţie, prin „Pasteluri", considerate de Maiorescu, fără greşeală, „cea mai mare podoabă a poeziei lui Alecsandri, o podoabă a literaturei române îndeobşte". Al doilea poet al momentului, în 1872, este Mihai Eminescu, acesta fiind chiar asimilabil integral „noii direcţii", deşi în cazul poetului viziunea asupra trecutului literar, în poezia „Epigonii", publicată în „Convorbiri literare" în 1870, diferă sensibil de aprecierile criticului. Fraza despre Eminescu este o capodoperă a stilului critic încă reticent faţă de influenţele romantice puternice ale poeziei sale, cu o distilare bine calculată a aprecierilor pozitive şi cu o inserţie subtilă a rezervelor, cu ocolişuri mari de sintagme antitetice, până la judecata finală, întărită prin repetiţie, pentru a-i da greutate în fața timpului care vine: „Cu totul osebit în felul său, om al timpului modern, deocamdată blazat în cuget, iubitor de antiteze cam exagerate, reflexiv mai peste marginile iertate, până acum aşa de puţin format încât ne vine greu să-l cităm îndată după Alecsandri, dar, în fine, poet, poet în toată puterea cuvântului, este d. Mihail Eminescu.". Alături de previziunea critică de la moartea poetului în 1889, de acea frază-efigie în care prevedea, pe cât e „omeneşte" posibil, „că literatura poetică română va începe secolul al 20-lea sub auspiciile geniului lui", această aserţiune de început de carieră poetică relevă marea putere de premoniţie axiologică a criticii maioresciene.

Manualul SIGMA

COMEDIILE D-LUI I. L. CARAGIALE

Titu Maiorescu enunţă în acest articol, apărut în anul 1885, când Caragiale era contestat vehement pentru trivialitate şi imoralitate, teoria înălţării impersonale prin artă: „«O noapte furtunoasă», «Conul Leonida faţă cu reacţiunea», «O scrisoare pierdută», «D-ale carnavalului» – cine din cei ce se duc la teatrul român nu a văzut una sau alta din aceste comedii? Mulţi cunosc pe cea dintâi, mai toţi pe cea de-a treia şi câţiva pe celelalte.". Criticul spune de la început că acestea merită să fie „lăudate – toate fără excepţie". După cum se ştie, „Scrisoarea pierdută" a avut un mare succes, la fel şi „O noapte furtunoasă", în timp ce „Conul Leonida faţă cu reacţiunea" nu a avut priză la public, iar piesa „D-ale carnavalului" a fost chiar fluierată.

Piesele lui Caragiale au fost acuzate de imoralitate, deşi veridicitatea tipurilor supuse analizei este remarcabilă: „Lucrarea d-lui Caragiale este originală; comediile sale pun pe scenă câteva tipuri din viaţa noastră socială de astăzi şi le dezvoltă cu semnele lor caracteristice, cu deprinderile lor, cu expresiile lor, cu tot aparatul înfăţişării lor în situaţiile anume alese de autor.". Stratul social luat sub observaţie de Caragiale în aceste comedii este al lumii comune, iar aspectele prezentate sunt tipice, autorul dramatic descoperind existenţa unei societăţi în toată veridicitatea ei, „sub formele unei spoieli de civilizaţie occidentală, strecurată în mod precipitat până în acel strat şi transformată aici într-o adevărată caricatură a culturei moderne". Tipologia personajelor este, de asemenea, diversă, caracterizată cu o intuiţie şi o fervoare critică de-a dreptul remarcabile: „Conul Leonida citeşte jurnale, explică nevestei sale esenţa republicei cum o pricepe el, valoarea lui «Galibardi» şi teoria halucinaţiilor. Jupân Dumitrache, cherestegiul, caută să înţeleagă în convorbiri cu ipistatul Nae Ipingescu ce este «sufragiul universal», este pătruns de demnitatea gardei civice şi primeşte de la Rică Venturiano desluşiri asupra suveranităţii poporului; iar cocoana Veta îşi cântă amorul «într-un moment de fericire şi printr-o perlă de iubire». Candidatul de la precepţie vrea să scape de dureri după sistemul lui Mattei; Miţa Baston jură pe «statua» libertăţii din Ploieşti şi ipistatul «Carnavalului» pune un «potrabac» cu muzică «la lotărie». Ziaristul Nae Caţavencu şi advocatul Farfuridi fac discursuri electorale asupra progresului economic şi revizuirii constituţionale; Dandanache îşi susţine dreptul la deputăţie prin tradiţia de la «patruzşopt», iar poliţaiul Ghiţă este un element principal pentru alegerea «curat constituţională». Adevăratul om onest este simplul «Cetăţean» alegător, care este totdeauna «turmentat».". Lumea este, aşadar, atât de diversificată şi de surprinzătoare, de convingătoare în realitatea ei artistică, încât chiar personajul din piesă, prefectul Tipătescu, exclamă la un moment dat: „Ce lume, ce lume!".

Pentru a-l apăra pe Caragiale de acuzaţia de imoralitate, ce depăşea în mod clar planul esteticului, Maiorescu aduce în discuţie teoria hegeliană a înălţării impersonale prin artă: „Orce emoţiune estetică, fie deşteptată prin sculptură, fie prin poezie, fie prin celelalte arte, face pe omul stăpânit de ea, pe câtă vreme este stăpânit, să se uite pe sine ca persoană şi să se înalţe în lumea ficţiunii ideale.”. Se poate vorbi în felul acesta de o „obiectivitate curată”, răspunzătoare de crearea unei alte realităţi, specifică emoţiei estetice, „o ficţiune a realităţii”. Personajele trebuie să aibă exact comportamentul pe care îl au: „Tipurile înfăţişate în comediile d-lui Caragiale trebuie să vorbească cum vorbesc, căci numai astfel ne pot menţine în iluzia realităţii în care ne transportă. Menţinerea acestei iluzii este singurul element hotărâtor, şi un limbagiu academic în gura lui Nae Ipingescu ar nimici toată lucrarea; pe când în gura lui Ramiro din eleganta «Sara la curte» a d-lui Ioan Cerchez este foarte potrivit. ”.

Impersonalitatea este o trăsătură intrinsecă a artei: „Murillo a zugrăvit madone, dar a zugrăvit şi copii murdari şi zdrenţuroşi, care mănâncă pepene. Poate zice cineva că madonele lui Murillo se ţin de adevărata pictură, iar acei copii zdrenţuroşi ar fi prea triviali pentru artă?

În faimosul **Salon Carré** din Louvre la Paris, unde este aşezată la un loc chintesenţa picturei frumoase, se vede, alăturea cu Sfânta familie a lui Rafael, Femeia hidropică a lui Gerard Dow, dinaintea căreia stă doctorul, examinându-i lichidul într-o sticlă. A contestat vreodată cineva acestui tablou al lui Dow marea lui valoare artistică?”. Noţiunea de trivial nu este potrivită nici pentru comediile lui Caragiale: „«Trivial» este o impresie relativă din lumea de toate zilele, ca şi decent şi indecent.”.

Artistul nu descrie de fapt o lume „trivială”, dacă asigură operei sale autenticitatea care o proiectează în spaţiul ideal al ficţiunii şi al emoţiei estetice superioare. Paradoxal, tocmai incapacitatea artiştilor inautentici de a realiza catharsis-ul prin artă este sursă de trivialitate şi de imoralitate: „Dacă pseudoartistul rămâne el însuş în această lume de rând, dacă el însuş nu este cuprins de inspiraţia impersonală, şi prin urmare nu ne poate transporta nici pe noi în lumea curată a ficţiunilor, atunci se înţelege că lucrarea sa poate să fie trivială, indecentă, lascivă, după cum îi este felul şi ţinta. Dar aceasta nu atârnă nici de la obiect, nici de la expresii, ci de la chiar genul inspirării sale; şi atunci o împărăteasă cu expresii academice, manierate, după gustul trecător al unui public trecător, poate să fie într-adevăr trivială, pe când soţia cherestegiului Dumitrache nu este.”.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (SIGMA)

Ex. 2 b/ p. 125. Comparaţi viziunea maioresciană asupra poeziei cu o definire contemporană a limbajului poetic ca „o stare, un grad de prezenţă şi intensitate, la care poate fi ridicat orice enunţ, cu condiţia ca în jurul lui să se stabilească acea margine de tăcere care să-l izoleze în mijlocul şi nu în afara vorbirii cotidiene.” (Gerard Genette, „Figuri”, Editura Univers, Bucureşti, 1978).

Gérard Genette subliniază, desigur dintr-o altă perspectivă, dată de evoluţia teoriilor moderne asupra limbajului, acelaşi proces de impersonalizare a expresiei artistice autentice, acelaşi spaţiu subtil care o monumentalizează chiar în mijlocul vorbirii cotidiene. Arta literară creează, dincolo de un punct de vibraţie înaltă a lumii, un spaţiu paralel, suprareal, în care tăcerea emoţiei estetice este hotarul aproape imperceptibil ce separă realitatea de ficţiune.

POEȚI ȘI CRITICI

În a doua perioadă de creație, după luptele de tinerețe pentru a impune o direcție nouă în literatura română, Titu Maiorescu practică în genere o critică de susținere, cu polemici puține, prin care culege roadele dezvoltării literare și culturale sau combate tendințele adversarilor de a-i diminua succesul. Este ceea ce face și în studiul „Poeți și critici". Apărut în 1886, la 14 ani de la impunerea „direcției noi", este, în prima parte, un articol de bilanț, consemnând „direcția sănătoasă a lucrărilor intelectuale în România", împlinirile și creațiile ce se constituie într-un „adevărat progres": „Alecsandri ne-a înavuțit poezia cu «Ostașii noștri» și cu drame, îndeosebi cu «Fântâna Blanduziei»; Eminescu a adus lirica română la o culme de perfecțiune.". Demne de menționat sunt comediile lui Caragiale, nuvelele lui Slavici, Creangă și Delavrancea, creația poetică a lui Al. Vlahuță.

Maiorescu apreciază că misiunea criticii literare a fost îndeplinită, dar că încă trebuie să vegheze la instaurarea unui climat literar echilibrat, în care, fără a abdica de la principiul înlăturării mediocrităților (celebrul „în lături!" maiorescian), trebuie temperate și excesele polemice, ce pot frâna mersul pe calea cea bună a culturii române. După această pregătire argumentativă îndelungată, Maiorescu își focalizează atenția asupra criticilor formulate de Vlahuță și Delavrancea împotriva dramelor istorice ale lui Alecsandri, cu referire specială la „Despot-Vodă". Maiorescu recunoaște, ca și la începutul articolului, meritele celor doi scriitori în literatura română, dar le contestă capacitatea de a formula opinii critice întemeiate și justificate teoretic, aducând ca argument opoziția ireductibilă, după părerea lui, între poeți și critici, persoane specializate fiecare în domeniul lor, lipsite de posibile interferențe, ceea ce exemplele ulterioare din literatura română au infirmat cu convingere.

Argumentarea lui Maiorescu are însă farmecul ei. Mai întâi enunță incompatibilitatea celor două instanțe literare („Între natura poetului și natura criticului este o incompatibilitate radicală."), apoi le definește competențele. Poetul primește impresii din toate direcțiile, până când acestea depășesc barierele cunoscute ale existenței, transpunându-le în formă lirică: „Poetul este mai întâi de toate o individualitate. De la aceleași obiecte chiar despre care noi toți avem o simțire obișnuită, el primește o simțire așa deosebit de puternică și așa de personală în gradul și în felul ei, încât în el nu numai că se acumulează simțirea până a sparge limitele unei simple impresii și a se revărsa în forma estetică a manifestării, dar însăș această manifestare reproduce caracterul personal fără de care nu poate exista un adevărat poet.".

Negarea compatibilității poetului cu ipostaza de critic literar se face printr-o comparație cu un fenomen fizic. Poetul se aseamănă cu o prismă, prin care razele de lumină venite din toate direcțiile suferă o dublă răsfrângere, deformând perspectiva și adevărul estetic: „Căci prisma poetului este menită a răsfrânge raza directă a luminei, dar nu este menită a mai răsfrânge raza o dată răsfrântă de o prismă străină.". Criticul este impresionabil în alt fel, la razele de lumină răsfrânte din prisma altcuiva: „Căci criticul este tocmai foarte impresionabil pentru razele răsfrânte din prisma altora, și individualitatea lui este dar consumată în înțelegerea și simțirea altor individualități.". Concluzia, în spiritul retoricii clasice, vine cu o claritate imbatabilă: „Criticul este din fire transparent; artistul este din fire refractar. Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poeților; esența poetului este de a fi inflexibil în propria sa impresie. De aceea criticul trebuie să fie mai ales nepărtinitor; artistul nu poate fi decât părtinitor...".

EMINESCU ŞI POEZIILE LUI

Studiul critic al lui Titu Maiorescu din 1889, memorabil prin previziunea finală asupra destinului poetic al lui Mihai Eminescu, este o primă încercare în critica literară românească de a contura un portret moral şi intelectual al lui Mihai Eminescu: „Dacă ne-ar întreba cineva: a fost fericit Eminescu? Am răspunde: cine e fericit? Dar dacă ne-ar întreba: a fost nefericit Eminescu? Am răspunde cu toată convingerea: nu! Ce e drept, el era un adept convins al lui Schopenhauer, era, prin urmare, pesimist. Dar acest pesimism nu era redus la plângerea mărginită a unui egoist nemulţumit cu soarta sa particulară, ci era eterizat sub forma mai senină a melancoliei pentru soarta omenirii îndeobşte; şi chiar acolo unde din poezia lui străbate indignarea în contra epigonilor şi a demagogilor înşelători avem a face cu un simţimânt estetic, iar nu cu o amărăciune personală.". Eminescu făcea totul cu o seriozitate şi o competenţă intelectuală ieşită din tiparele obişnuite: „era omul cel mai silitor, veşnic cetind, meditând, scriind", „lipsit de orce interes egoist", toate aşezate sub semnul unei seninătăţi abstracte. Rememorarea unor scene de la **Junimea** relevă detaşarea olimpiană cu care îşi prezenta propria creaţie, după ce lucrase în nenumărate variante la ea: „Când venea în mijlocul nostru cu naivitatea sa ca de copil, care îi câştigase de mult inima tuturor, şi ne aducea ultima poezie ce o făcuse, o refăcuse, o rafinase, căutând mereu o formă mai perfectă, o cetea parcă ar fi fost o lucrare străină de el. Niciodată nu s-ar fi gândit măcar să o publice: publicarea îi era indiferentă, unul sau altul din noi trebuia să-i ia manuscrisul din mână şi să-l dea la «Convorbiri literare»".

Remarcabil este portretul de „om al timpului modern" pe care criticul i-l face cu exactă intuiţie: „Eminescu este un om al timpului modern, cultura lui individuală stă la nivelul culturei europene de astăzi. Cu neobosita lui stăruinţă de a ceti, de a studia, de a cunoaşte, el îşi înzestra fără preget memoria cu operile însemnate din literatura antică şi modernă. Cunoscător al filozofiei, în special a lui Platon, Kant şi Schopenhauer, şi nu mai puţin al credinţelor religioase, mai ales al celei creştine şi buddaiste, admirator al Vedelor, pasionat pentru operele poetice din toate timpurile, posedând ştiinţa celor publicate până astăzi din istoria şi limba română, el afla în comoara ideilor astfel culese materialul concret de unde să-şi formeze înalta abstracţiune care în poeziile lui ne deschide aşa de des orizontul fără margini al gândirii omeneşti.". Versurile lui Eminescu arată „profunda lui emoţiune asupra începuturilor lumii, asupra vieţei omului, asupra soartei poporului român". Poeziile lui Eminescu sunt străbătute de un fior transcendent, pentru că descoperă, în mod obiectiv, un adevăr esenţial asupra amorului, asupra realităţii naturii sau a simţământului naţional. Eminescu valorifică „povara suferinţei mute prin farmecul exprimării".

Concluzia criticului nu poate fi decât una singură, remarcabilă prin adevărul ei de necontestat, confirmat peste timp: „Acesta a fost Eminescu, aceasta este opera lui. Pe cât se poate omeneşte prevedea, literatura poetică română va începe secolul al XX-lea sub auspiciile geniului lui, şi forma limbei naţionale, care şi-a găsit în poetul Eminescu cea mai frumoasă înfăptuire până astăzi, va fi punctul de plecare pentru toată dezvoltarea viitoare a vestmântului cugetării româneşti.".

MIHAI EMINESCU

MIHAI EMINESCU. Cel mai mare poet al românilor s-a născut la Botoşani, la 15 ianuarie 1850. Copilăria şi-o petrece la Ipoteşti, devenit topos al unei naturi paradiziace evocate constant în poezia sa. Urmează studiile primare şi gimnaziale la Cernăuţi în perioada 1857-1863, pe care nu le termină. În perioada 1866-1869 călătoreşte mult prin ţară, la Blaj, Alba-Iulia şi Sibiu, cu trupe de teatru sau din dorinţa de a cunoaşte, dintr-un spirit de libertate ce nu-l va părăsi toată viaţa. Urmează cursuri universitare de filozofie, filologie, drept şi diverse ştiinţe la Viena (1869-1872) şi Berlin (1872-1874), fără a le încheia prin diplomă de licenţă. Întors în ţară, în 1875-1876 este revizor şcolar pentru judeţele Iaşi şi Vaslui, timp în care îl cunoaşte pe Ion Creangă, institutor la Iaşi, pe care îl introduce în cercul Societăţii **Junimea** şi de care îl leagă o nestrămutată prietenie. Este apoi scurt timp redactor la un ziar local, „Curierul de Iaşi", după care părăseşte centrul cultural al Moldovei şi se mută la Bucureşti, devenind redactor la ziarul „Timpul". Viaţa tensionată din lumea jurnalistică, polemicile, eforturile de creaţie, nemulţumirile acumulate într-o lume mediocră şi mercantilă, lipsită de idealuri, duc, în vara anului 1883, la o gravă boală psihică, din care Eminescu nu se va mai reface decât temporar. Se stinge din viaţă la 15 iunie 1889.

Perioada de creaţie cuprinde numai 17 ani, extrem de scurtă în comparaţie cu vastitatea operei sale. Debutează în timpul studiilor de la Cernăuţi, în ianuarie 1866, cu poezia „La moartea lui Aron Pumnul", semnată „M. Eminoviciu, privatist", într-o broşură comemorativă, „Lăcrămioarele învăţăceilor gimnăziaşti den Cernăuţi la mormântul prea iubitului lor profesoriu Arune Pumnul". În acelaşi an, în 25 februarie/9 martie (calendarul nou), în revista „Familia" din Pesta, a lui Iosif Vulcan, îi apare poezia „De-aş avea...", semnată de astă dată Mihai Eminescu. Îi mai apar aici în acelaşi an poeziile „O călărire în zori", „Din străinătate", „La Bucovina", „Speranţa" şi „Misterele nopţii". În 1867 îi apare în revista lui Iosif Vulcan „Ce-ţi doresc eu ţie, dulce Românie".

Prima poezie având o valoare notabilă, „Venere şi Madonă", trimisă de la Viena, apare la 15 aprilie 1870 în revista ieşeană „Convorbiri literare" a Societăţii **Junimea**. În luna august Iacob Negruzzi, secretarul redacţiei, publică „Epigonii", deşi orientarea romantică şi spiritul critic atrag rezervele lui Maiorescu din „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872), când se referă la „antitezele cam exagerate" ale poetului şi reflexivitatea „mai peste marginile iertate". Mihai Eminescu devine astfel membru al selectei societăţi culturale a Iaşului, citind în cenaclul **Junimii** şi publicând în revista „Convorbiri literare" poeziile sale cele mai cunoscute, „Floare albastră" (1873), „Dorinţa", „Lacul", „Călin (file din poveste)", „Strigoii" (1876), sonetele „Afară-i toamnă...", „Sunt ani la mijloc...", „Când însuşi glasul...", (1879), primele patru „Scrisori" (1881).

În aprilie 1882 Eminescu citeşte la Junimea prima variantă a poemului „Luceafărul", publicat pentru prima oară în Almanahul Societăţii academice „România Jună" din Viena, în aprilie 1883, de unde va fi reprodus în „Convorbirile literare" din luna august a aceluiaşi an. După apariţia bolii poetului, Titu Maiorescu îi adună poeziile publicate şi o parte din manuscrise în ediţia princeps de „Poesii", apărută la Editura Socec din Bucureşti, la sfârşitul anului 1883.

Posteritatea a mărit treptat spaţiul de receptare a creaţiei eminesciene şi a aprofundat perspectivele de interpretare critică şi analitică, relevând mereu noi orizonturi ale vastului univers poetic proiectat de marele poet. Bibliografia exegezelor operei sale s-a amplificat de la o perioadă la alta, creând ea însăşi un vast câmp referenţial. Despre Mihai Eminescu au scris marii critici români, exegeze notabile fiind „Poezia lui Eminescu" (1930), de Tudor Vianu, „Viaţa lui Mihai Eminescu" (1933) şi „Opera lui Mihai Eminescu" (1934-1936), de George Călinescu. În a doua jumătate a secolului al XX-lea, cu mijloacele de interpretare ale criticii literare moderne, scriu analize aprofundate Eugen Simion („Proza lui Eminescu", 1964), I. Negoițescu („Poezia lui Eminescu", 1970), Edgar Papu („Poezia lui Eminescu", 1970), Zoe Dumitrescu-Bușulenga („Eminescu. Cultură și creație", 1976), Ioana Em. Petrescu („Eminescu. Modele cosmologice", 1978), Elena Tacciu („Eminescu. Poezia elementelor", 1979), Rosa del Conte („Eminescu sau despre Absolut" 1990).

TEME ŞI MOTIVE ÎN UNIVERSUL POETIC EMINESCIAN

Universul poetic eminescian stă sub semnul sfericității. Teme și motive, mituri, modele literare, sintagme poetice, metafore esențiale, teorii filozofice, idei științifice se așază într-un perfect echilibru, creând un câmp imaginar al marilor simetrii, în care toate elementele componente sunt supuse circularității, corespondențelor depline. Imaginarul poetic eminescian, așa cum este perceput el astăzi, un uriaș edificiu alcătuit din antume, postume, texte rămase în manuscris, articole politice, însemnări din studenție, exegeze și analize de mare profunzime ale criticii și istoriei literare, are calitatea unică a spațiilor convergente, aceea de a ajunge din orice punct într-un centru al revelațiilor profunde. Orice interpretare de valoare a părții, a fragmentului, a oricărui text poetic semnificativ nu poate face abstracție de acest adevăr esențial. În orice punct al spațiului poetic te-ai afla, ești în același timp și în centrul lui, prin filiații secrete, printr-o circularitate ce edifică întregul, prin fenomenul de ubicuitate a câmpului imaginar, creat aici într-un paralelism deplin cu al creației inițiale. De aceea, de la tema dominantă, a timpului, care creează și acoperă acest univers de semne și de splendori ale creației, până la ultimul element al cadrului poetic există trasee directe, prin care circulă aceleași seve poetice. Între glasul codrului și vocea Demiurgului, între susurul izvorului și „lunga timpului cărare" există o linie semantică directă, evocatoare a întregului traseu. Eminescu a înțeles cel mai bine legitățile genezei universurilor paralele, real și poetic, punctul genuin, unic, al imensului efort de creație demiurgică a lumilor pe care îl repetă poetul. Analiza poemelor eminesciene, a marilor capodopere, dar și a celor de completare, de nuanțare a cadrului general, a filigranelor de conexiune, nu poate evita referințele mai largi, contingențele cu marile viziuni poetice. Analiza, chiar în școală, a unei poezii eminesciene nu poate rămâne la nivelul terestru al constatărilor și al afirmațiilor trunchiate, în orizonturi limitate, ci trebuie să aibă în permanență perspectiva înaltului, a marilor conexiuni tematice, a revelațiilor profunde.

SUPRATEMA TIMPULUI. E tema cea mai cuprinzătoare, integratoare, a universului poetic eminescian. De la ea pornește marea geneză a operei și la ea se întoarce fiecare detaliu, aici se revarsă toate semnificațiile majore ale temelor subsumate, ale marilor viziuni poetice. Viziunea eminesciană asupra timpului depășește cu mult epoca lui de creație, anticipând marile teorii relativiste ale secolului următor și concepțiile cosmogonice ale fizicii actuale. E tot mai clar azi că termenul, conceptul de lume, de univers presupune „așezarea spațialului (perceptibil senzorial) într-un ansamblu de relații temporale" (Elena Tacciu). Timpul, ca materialitate a succesiunii și a simultaneității, ca timp cosmic, atomic, biologic, dar și ca mare mister al trăirilor subiective, guvernează existența universală, infinitul mare și infinitul mic, unificând, dirijând, prin simetrie, toate procesele, toate metamorfozele: „Timp linear, timp circular (garanție a întoarcerii), durată, eternitate, devenire, repaos, ritmuri ale timpului mic omenesc, ritmuri ale timpului cosmic, timp crescând ireversibil, oprimator ca în finalul sonetului «Trecut-au anii...», timp reversibil ca în «Sărmanul Dionis», *vreme* și *veac*, vreme care vremuiește..." (Zoe Dumitrescu-Bușulenga).

Tema timpului foloseşte un instrumentar complex de motive prin care se ilustrează: **simboluri ale eternităţii**: în plan cosmic, cerul, stelele, luceferii, luna; în plan terestru, codrul, muntele, stânca, marea, izvoarele, în genere acvaticul în zbatere continuă şi în nesfârşită, heracliteană curgere; **simboluri ale efemerităţii**: clipa din „Glossă", „o oră de amor", motivul *panta rhei* („toate curg"), rătăcirea terestră, vremelnicia umană, norocul, jocul de măşti, lumea ca teatru.

GENIUL. Temei timpului i se suprapune perfect marea **temă a geniului**, cel care creează timpul şi îl stăpâneşte (geniul suprem, demiurgic, Dumnezeu), cel ce încearcă, fără succes, să-l schimbe (hyper-eonul, Hyperion), şi, în al treilea rând, în ipostază umană, cel care îl gândeşte, îl reprezintă în mari viziuni cosmogonice, încercând să-i dezlege marile mistere, bătrânul dascăl sau poetul romantic. Geniul romantic are „facultatea divină" a percepţiei universalităţii şi de aceea poetul, ca factor al contemplării simbolurilor eterne ale lumii, supuse eroziunii continue a timpului, adoptă diferite ipostaze şi registre stilistice: **geniu nefericit**, inadaptabil unei lumi mediocre, care adoptă **ironia şi sarcasmul**, ca atitudine socială, sau **scepticismul**, **resemnarea** şi **melancolia**, ca stări de spirit individuale.

Fiecare dintre aceste personaje are, în creaţia eminesciană, roluri bine determinate, cu reprezentări poetice pe măsură. Dacă primele două fac parte din ierarhia cosmică a eonilor, ilustrată edificator în „Luceafărul", poetului îi revine rolul marelui efort imaginativ, al proiecţiei în spaţiul imaginar a înseşi creaţiei lumii, a universului, repetând în sens mitic creaţia originară. De aceea, Eminescu explorează tema **geniului poetic**, care poate da reprezentări concrete succesiunii temporale în marile procese ale creaţiei universale.

Supratema timpului îşi urmează astfel decelarea logică (şi poetică) în două laturi esenţiale ale acţiunii temporale: cosmogonia şi sociogonia, creaţia lumii şi creaţia omului, a societăţii umane. „Scrisoarea I" şi „Rugăciunea unui dac", pe de o parte, „Memento mori", pe de altă parte, ilustrează, în viziune romantică de cea mai pură vibraţie, cele două mari coloane tematice ale imensului edificiu poetic eminescian. Numeroase alte poezii completează tematic şi imagistic implicaţiile de nuanţă ale temporalităţii asupra destinului uman cuprins între aceste coordonate existenţiale.

COSMOGONIA. Poemul cosmogonic „Scrisoarea I" cuprinde marile viziuni eminesciene asupra spaţiului şi timpului cosmic, asupra naşterii şi stingerii lumilor, prelucrând poetic mari mituri ale omenirii, dar anticipând şi teorii foarte moderne din fizica secolului XX. Mitul creaţiei, preluat din „Imnul creaţiunii" din „Rig-Veda", se suprapune peste imaginea modernă a Big-Bang-ului iniţial, a marii explozii care a proiectat lumile în spaţiu până la un punct inerţial, după care urmează prăbuşirea către punctul genuin, contragerea în neantul primar, antrenând anularea spaţiului şi a timpului: „Timpul mort şi-ntinde trupul şi devine vecinicie".

SOCIOGONIA. Naşterea şi evoluţia societăţilor umane urmează aceeaşi linie temporală ireversibilă, cu fenomene entropice, din poemele cosmogonice. Chiar în „Scrisoarea I", raportate la scară cosmică, societăţile umane, „microscopice popoare", erau supuse deriziunii timpului, destinul uman stând sub semnul tragicei condiţii a efemerităţii. „Memento mori", poem sociogonic în spirit romantic, asemănător cu „Legenda secolelor" a lui Victor Hugo, dezvoltă perspectiva şi acutizează privirea sceptică a poetului asupra evoluţiei societăţii umane.

Tema sociogonică eminesciană se susţine prin motive poetice de mare efect şi cu largă circulaţie în literatura lumii. Motivul *ubi sunt*, întâlnit încă în versetele biblice („Isaia", XXIII, 18), la Lucreţiu („De rerum natura") sau în „Viiaţa lumii" a lui Miron Costin, găseşte ilustrare în trecerea succesivă în neant a societăţilor umane din „Memento mori" şi în filozofarea sceptică a poetului asupra sorţii omeneşti. Motivul *ubi sunt* se nuanţează prin variantele sale, *vanitas vanitatum vanitas* şi *fortuna labilis*, al sorţii schimbătoare, acesta ilustrat la nivel individual în „O, rămâi" și în „Revedere". Privind în urmă, învins de trecerea timpului, omul înregistrează inutilitatea eforturilor sale, din marile înfăptuiri ale secolelor rămânând numai ruine.

TEMA RUINELOR. Frecventată de romantici, mai mult ca filozofare, ca lamentare a omului pe pietrele timpului, tema este extinsă în poezia eminesciană la scară universală. „Memento mori" aparține astfel prin excelență viziunii ruinistice asupra lumii, în corespondență cu finalul „Scrisorii I". Invocația cvasi-homerică de la începutul poemului, „Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri", declanșează marele vis romantic eminescian, în timpul căruia eul poetic călătorește de-a lungul istoriei umane, asistând la aneantizarea implacabilă a civilizației. Răsar astfel, din negura timpului, Babilonul („cetate mândră", „cu o mare de palate", „cu muri lungi cât patru zile"), „Libanonul", „Egipetul" (singurul fragment publicat în timpul vieții poetului), Grecia antică, marile lupte pentru cucerirea Daciei. Peste tot, aceeași distrugere, sub efectul timpului, a civilizației. Eminescu, spre deosebire de Hrisoverghi, Heliade, Cârlova, Alexandrescu, care scriseseră și ei pe aceeași temă, se detașează de obiectul concret al observației ruinistice, de lamentarea zadarnică pe pietrele clădite de om. În această privință, consideră Elena Tacciu, el este superior chiar lui Volney și Victor Hugo, sublimând tema ruinelor prin tema visului și a marilor viziuni uranice. Domul carpatin, patrie mitică ideală, formată din codri și din stânci protectoare, țara legendară a lui Decebal, este supus distrugerii. Zeii Daciei se retrag în ocean, codrul-cetate („Mușatin și codrul": „Și să știi, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate"), se cufundă în muțenie, înfruntând aprigele veacuri viitoare. Dar Eminescu are, în plus, viziunea marii distrugeri uranice, a Universului. Domul uranic, „unde secolii se torc", este cuprins, în finalul marii „Diorame", de flăcări, iar „timpul mort și-întinde membrii și devine vecinicie". Prin tema ruinelor, sublimată mitic și împinsă până la ultimele consecințe, Eminescu duce la apogeu un motiv romantic de cea mai largă circulație.

ISTORIA. În curgerea heracliteană a vremii, pe motivul *panta rhei*, cu rezonanță umană atât asupra eului individual, cât și asupra celui colectiv, se alcătuiește timpul istoric, care își poate găsi, în entropia lui devastatoare, un punct de oprire, de regenerare. Eminescu îl identifică în lumea mitică a Daciei preistorice, pe care își întemeiază mithosul național. Dacia este, în poezia lui Eminescu, imaginea ideală a statului arhaic, natural, generator de sacralitate. Însăși natura ei, fixată în simboluri eterne ale cadrului terestru și cosmic exprimând vârsta mitică a marilor întemeieri, se constituie în imaginea unui paradis terestru: spațiul este ondulat într-o perspectivă infinită („Munți se nalță, văi coboară"), un tărâm străbătut de „fluviul cântării", având contingență cosmică printr-un *axis mundi*, muntele vrăjit care marchează centrul sacru al universului. „Trăind vârsta mitului, spune Ioana Em. Petrescu, Dacia nu poartă în sine germenii distrugerii și moartea ei nu poate veni decât dinafară, adusă de civilizația «istorică» triumfătoare." **Mitul Daciei** este cea mai frumoasă reprezentare metaforică a istoriei naționale, în care întregul peisaj se convertește în motive și simboluri ale permanenței.

Cucerirea romană marchează, în acest spațiu paradiziac, declanșarea entropiei temporale, începutul destrămării unei alcătuiri perfecte. **Motivul codrului,** dom natural încărcat cu puternice conotații istorice, este patria ideală a lui Decebal, închisă, în fața cuceririi romane, în somnie și în mit, ca într-o vrajă. Codrul devine o cetate vegetală misterioasă, cu bolți de ramuri și stâlpi din trunchiuri groase, înfruntând veacurile viitoare, așteptând un nou erou care, la sunetul de corn, să înfrângă vraja și să o ridice din nou la luptă, moment prezentat în „Mușatin și codrul": „Căci să știi, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate,/ Dar vrăjit eu sunt de mult,/ Până când o să ascult/ Răsunând din deal în deal/ Cornul mândru triumfal/ Al craiului Decebal./ Atunci trunchii-mi s-or desface/ Și-n palate s-or preface,/ Vei vedea ieșind din ele/ Mii copile tinerele/ Și din brazii cât de mici/ Vei vedea ieșind voinici,/ Căci la sunetul de corn/ Toate-n viață se întorn.".

Cu **motivul eroului mesianic** începe vârsta eroică a istoriei, ilustrată în ciclul dramatic al Mușatinilor și în „Scrisoarea III". Mircea și Ștefan sunt domnii legendari, „întemeietori de țară, dătători de legi şi datini", cu un profund sentiment patriotic, **motivul patriei** fiind întemeiat pe o arhaitate adânc înrădăcinată în istorie. Mircea are sentimentul patriei, „conştiinţa apartenenţei la pământul dacic şi, prin această apartenenţă, conştiinţa integrării în ordinea cosmică" (Ioana Em. Petrescu). Translaţia în prezent înregistrează, prin antiteză, în partea a doua a „Scrisorii III", degradarea timpului mitic şi a celui eroic, pierderea sentimentului patriei, substituit „printr-un joc de «măşti», în care sentimentul pierdut e mimat şi parodiat prin mimare".

Există, la Eminescu, o convergenţă ideală a motivelor, prin atribuirea de funcţii multiple, plurisemantismul făcându-le funcţionale în ilustrarea mai multor teme poetice. Codrul, care în latură istorică este parte integrantă a patriei, cetate ideală, fiind de pildă primul care dă, în „Scrisoarea III", semnalul luptei împotriva duşmanilor („Numa-n zarea depărtată sună codrul de stejari."), devine în tema iubirii cadru protector şi un refugiu atemporal în spaţiul paradiziac al naturii.

NATURA. Creaţia divină, urmată în plan secund de cea poetică, cu atât mai mult a poetului romantic, presupune, în ultimă instanţă, prin secvenţializare temporală şi multiplicitate a formelor, **materializarea universului**. Spaţiul poetic eminescian are tentaţia cuprinderii demiurgice, de a „ritma în volume colosale vidul, aerul selenar sau solar, luna, sorii, lumina, norii, stelele, mineralizându-le şi solidificându-le în domuri metamorfice", într-o „arhitectură oniric-cosmică fără egal [...] în imaginaţia literară a lumii" (Elena Tacciu). **Motivele**, simbolurile esenţiale ale **cosmicului** sunt: **stelele**, întrupare a spiritului universal, care exercită atracţia ascensională, dar şi expresie a destinului uman, protejat de „stele cu noroc"; **luna**, cu o simbolistică bogată, prin reflectare în elementele telurice, **apă**, **argint**, **gheţuri**, **zăpadă**, dar şi simbol al conştiinţei universale, fiind „atotştiutoarea" destinelor, martor preistoric ce călăuzeşte „singurătăţi de mişcătoare valuri" sau creează „visul nefiinţei", prin luminescenţa minerală a plutirii line; **cerul**, cu o imagine organizată printr-o simbolistică telurică, „a cerului câmpie", „a chaosului văi", spaţiu care invită la călătoria către punctul prim al creaţiei, acolo unde „nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Iar vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte." („Luceafărul"); **domul uranic**, „figura centrală a imaginarului eminescian" (Elena Tacciu), sinteză a cerului cu pământul.

Perspectiva ascensională a spaţiului poetic eminescian, concordantă cu ceea ce Gaston Bachelard definea mai târziu „psihism ascensional", cuprinde simbolurile dematerializării telurice, ale desprinderii de atracţia chtonică: **reveria**, **oniricul**, **somnul** şi **visul romantic**, toate aşezate sub poetica aripii şi sub semnul **zborului cosmic**, dus până la adâncurile genuine ale cosmosului.

Materialitatea grea, uneori obositoare şi înăbuşitoare, se adună în sfera telurică a naturii, sub efectul elementelor primare pământene, îndeosebi apa şi pământul, mai puţin aerul şi focul, care figurează îndeosebi psihismul ascensional, înălţarea către zonele uranice sau către spiritul universal. Natura terestră este văzută în dublă ipostază, în deplină concordanţă cu simbolurile temporale şi cu implicaţiile destinului uman, perceput în ipostază de om „trecător/ Pe pământ rătăcitor". Mai întâi o **natură sălbatică**, purtând, în viziune viguros romantică, semnele **gigantescului** şi ale **grandiosului**, perpetuată din vremea Daciei mitice, în care însuşi **muntele** devine „frunte gânditoare" (iar **codrul** este „bătut de gânduri"), sediu al magilor şi al spiritelor romantice, ca în „Strigoii", „Memento mori", „Povestea magului călător în stele". În al doilea rând, o **natură ocrotitoare**, mai calmă, specifică antumelor, topos al unui timp etern, ca în „Fiind băiet păduri cutreieram" sau „O, rămâi", ori cadru erotizat, ca în majoritatea poeziilor de dragoste. Dominant este aici **motivul codrului** sau **al pădurii**, spaţiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, **izvoarele**, **lacul** (elementul acvatic), **teiul**, **salcâmul**, **ramul** (elementul vegetal), **aerul**, **vântul** („blânda batere de vânt"), modulate sonor în **sunetul de bucium** sau **de corn**, ca o dulce chemare către moarte, natura devenind **mormânt vegetal**, vegheat de elemente simbolice ale eternităţii, **marea**, **cerul senin**, **luceferii**, ca în poemul „Mai am un singur dor", „poem al somnului mioritic în elemente" (Elena Tacciu).

Aşadar, mare poet romantic, Eminescu a cântat, cu virtuţi excepţionale, natura. În special natura poetizată în postume, potenţată de elanuri existenţiale, îmbibată de somnie şi mit, prevestitoare de moarte, prin tulburătoarea chemare a „dulcelui corn", este cea mai autentică poezie romantică din câte s-au scris vreodată în literatura română. Sentimentul tragic al romanticului însingurat în natură, tentat de contopirea cu cosmosul, cu elementele, plânsul din intermundii al creatorului, singular şi neauzit („De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-şi"), explică cele mai pure intenţii romantice. În postume, în laboratorul platonic al creaţiei (I. Negoiţescu), se figurează o natură pletorică, florală, dezvoltată nelimitat, în contingenţă cu lumea visului şi cu marile nelinişti existenţiale („Iar tei cu frunza lată, cu flori până-n pământ,/ Spre marea-ntunecată se scutură de vânt"). I. Negoiţescu consideră că, datorită înclinaţiilor clasiciste ale lui Maiorescu, poetul a fost nevoit să-şi cenzureze pornirile unei poezii pure, stilizând şi convenţionalizând imaginea teiului şi, în genere, a naturii. De altfel, eseistul observă (când împarte creaţia poetului în **neptunică şi plutonică**): „Faţa lui Eminescu e dublă: o dată priveşte spre noaptea comună a vegherii, a naturii şi a umanităţii, iar altă dată spre noaptea fără început a visului, a vârstelor eterne şi a geniilor romantice".

EROSUL. Orice creaţie presupune extensia Totului, separare, scindare, dar şi prima tensiune a părţilor, atracţia reciprocă pentru refacerea armoniei pierdute. Iubirea este cea mai veche temă literară, înscrisă, în forme arhaice, arhetipale, în toate mitologiile lumii. Iubirea începe cu însăşi Creaţia, cerul şi pământul dobândind, în variantă primară, atribute antropomorfe, distribuite după principiile masculin şi feminin. În mitologia greacă, Uranus este cerul, puterea supremă, creatoare de timp şi de spaţiu, iar Geea este pământul, principiul feminin, fertil, al perpetuării vieţii. Cosmogonia însăşi pare să fie creatoare de **tensiune erotică la scară cosmică**, datorată separării unui întreg în cele două principii ordonatoare în Univers, care năzuiesc însă la armonia iniţială, vădită în toate marile poeme ale omenirii. „Luceafărul" este construit, în liniile lui profunde, pe această ipostazare, „dialectica sferelor uranică şi telurică", simbol mitologic, reactivat şi consacrat de romantici, e o expresie a „**erosului cosmic**" (Elena Tacciu), prin magnetismul lor reciproc. Atracţia erotică este expresia unei nostalgice năzuinţe de întoarcere în timpul primordial şi, raportată la scară cosmică, o expresie a atracţiei universale.

Pe această schemă arhetipală se construiesc marile poveşti de dragoste, desprinse din mitologie, până la cele terestre şi deplin demitizate din vremurile moderne. Miturile consacră marile cupluri unite printr-o dragoste care învinge timpul, supusă uneori la mari încercări sau la sacrificii de multe ori cu deznodământ tragic, semnificând o cădere din condiţia arhetipală şi eternă a omului. Cuplul adamic, primordialii Adam şi Eva sacrifică pentru dragoste, pentru cunoaşterea de sine prin sentimentul erotic, însăşi condiţia eternă, paradiziacă a omului, declanşând marea dramă a umanităţii, care încearcă, prin sentimentul înălţător al iubirii, întoarcerea la starea iniţială şi redobândirea graţiei divine.

În poezia eminesciană sunt ilustrate cele mai sugestive ipostaze ale manifestării sentimentului erotic. Mai întâi, în sensul fundamental exprimat mai sus, iubirea „ca rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), îndeosebi în idile, prin somnul îndrăgostiţilor în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduţi pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropaţi în flori de tei, cuprinşi de starea de „farmec" a timpului ce şi-a oprit trecerea, similar timpului primordial. Este iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi pletorice, elementele naturii dobândind starea de primordialitate, ca în „Sărmanul Dionis" (edenul selenar) sau în „Cezara", în arhetipala insulă a lui Euthanasius (edenul terestru).

Eminescu ilustrează şi **iubirea demonică**, derivată din temele neguroase ale romantismului european, prin **mitul strigoiului**, întâlnit în „Strigoii", în „Sarmis", în unele proiecte rămase neterminate, cu sorginte în balada „Lenore" a germanului Gottfried August Bürger. Despre strigoi scriseseră în literatura română Asachi, Alecsandri (excelente ca ritm şi macabru „Baba Cloanța", „Noaptea sfântului Andrii"), Bolintineanu („Mihnea și Baba"). Eminescu menține cavalcada nocturnă, sublunară, învăluită în mit și poezie, dar, spre deosebire de Bürger și de poeții români amintiți, estompează tragicul și macabrul, convertindu-le în mit, în aspirație către moarte pentru împlinirea absolută a erosului, ilustrând un motiv romantic, **corelația dintre Eros și Thanatos**. Arald își urmează în moarte iubita, frumoasa regină dunăreană Maria. Prin magul păgân, dizolvat într-un peisaj montan arhaic, singurul care cunoaște taina eternității iubirii, „Strigoii" continuă mitosul dacic clădit în „Memento mori", potențându-l cu noi semnificații.

Un demonism atenuat, metamorfozat, se insinuează, prin **mitul îngerului căzut**, în „Călin (file din poveste)" și în „Luceafărul". Motivul, de o mare circulație, cu origine biblică (pedepsirea îngerilor răzvrătiți), este supus transformărilor prin Dante și Milton („Paradisul pierdut"), ajungând în romantism, prin „La Fin de Satan" al lui Hugo, „Elóa", de Vigny, „Demonul" lui Lermontov, la o inversare totală a termenilor de bine și de rău. De la actul justițiar divin, menționat încă de Dante și Milton, în romantism demonul tinde să devină un personaj pozitiv, care ar fi revoluționat lumea, dacă nu ar fi existat o forță de reacțiune, oprimatoare, însuși Dumnezeu. Pe plan general, în romantism, prin scindarea divinității în seraf și demon, între aceștia continuă să se manifeste o atracție irezistibilă: seraful, visând mântuirea divină, se îndrăgostește fără scăpare de opusul său. Dacă la Heliade, în „Zburătorul", manifestările Floricăi sunt numai de ordin senzual (în genul poeziei safice), la Eminescu atracția erotică implică mari idei filozofice, renunțări concepute la scară cosmică. Luceafărul nu mai este un răzvrătit, e un hyper-eon, așezat în ierarhia cosmică aproape de Dumnezeu, dar, prin tentațiile sale erotice, se manifestă și ca un Zburător. El apare din mare, de aici putându-se trage și o concluzie folclorică: o Știmă a apelor, un „Cel din tău" există și în eresurile populare, după cum aparițiile sub formă de sul de foc, de fulger, imaginate în gândirea mitică, figurează în poem ipostaza uranică a Luceafărului. Zburătorul lui Eminescu din „Călin (file din poveste)" devine genial în „Luceafărul", la el criza erotică fiind numai temporară. „Luceafărul – spune G. Călinescu – este mintea contemplativă, apolinică, cu o scurtă criză dionisiacă, repede depășită prin dilatarea acelui epifenomen care se cheamă conștiință.". El nu se răzvrătește, ca Arhanghelul lui Hugo, împotriva conștiinței demiurgice, ci împotriva lumii nedemne de purificare, de înălțare la divinitate.

Erosul, ca mijloc de eliberare de povara temporalității, prin evadare în natură sau prin reintegrare divină a ființelor, întoarce astfel temele și motivele creației eminesciene în punctul inițial al genezei lumilor. Timpul, identic uneori cu însăși divinitatea („Timpul este Demiurg", spune însuși Eminescu), guvernează marile cicluri ale universului și destinele umane.

Manualele CORINT 1, CORINT 3

EPIGONII

Eminescu intră în spațiul autentic al poeziei românești cu o artă poetică ce își păstrează până astăzi vigoarea și prospețimea. Este poezia „Epigonii", trimisă de la Viena lui Iacob Negruzzi la „Convorbiri literare" și apărută în august 1870, după unele ezitări ale secretarului „perpetuu" al **Junimii**, care, ca și Titu Maiorescu, va fi fost surprins de „antitezele cam exagerate" ale poetului și de spiritul tranșant în care delimita generațiile literare, cea de la 1848, proiectată într-o aureolă mitică, specifică paseismului romantic eminescian, și cea contemporană, aflată, în viziunea poetului, sub semnul blazării și al lipsei de ideal, al unui epigonism lipsit de simțire poetică autentică. În fixarea titlului, Eminescu pornea de la romanul „Die Epigonen" al germanului Karl Immerman, termenul **epigon** însemnând „urmaș lipsit de valoare, de înțeles".

Definitorie este, în poezie, **antiteza trecut-prezent**, exersată strălucit de Eminescu în evocarea istoriei naționale, căreia de altfel îi subsumează și componenta poetică a spiritului românesc. Poezia, ca și conștiința istorică, reprezintă vârsta mitică a unei comunități și șansa ei de integrare în ordinea cosmică. Poetul trăiește însă „într-un secol de nimic", cum va spune mai târziu în „Scrisoarea II", fiindcă „în lumea cea comună a visa e un pericul,/ Căci de ai cumva iluzii, ești pierdut și ești ridicul", și se întoarce în spațiul mitic al armoniei poetice și al simțirii autentice, într-un spațiu-paradis al spiritului, într-o încercare de recuperare a spațiului mitic al poeziei: „Când privesc zilele de-aur a scripturelor române,/ Mă cufund ca într-o mare de visări dulci și senine/ Și în jur parcă-mi colindă dulci și mândre primăveri,/ Sau văd nopți ce-ntind deasupră-mi oceanele de stele,/ Zile cu trei sori în frunte, verzi dumbrăvi cu filomele,/ Cu izvoare-ale gândirii și cu râuri de cântări.". Se recunoaște ușor aici topografia ideală a Daciei mitice, transpusă în registru poetic, în care sursele poeziei apar în chip natural, ca mod firesc de existență a lumii, într-o armonie înaltă, contingentă cu muzica sferelor. Aici, în acest topos mirific, în care poezia este un mediu de acordare a ființei cu ritmurile cosmice, este Pantheonul poeților „ce-au scris o limbă ca un fagure de miere", „sânte firi vizionare", eoni înzestrați cu vocație orfică, cu puterea magică de a face „valul să cânte", de a pune „steaua să zboare".

Portretele celor mai importanți scriitori pașoptiști sunt de-a dreptul memorabile, devenite **antonomasii** de cea mai largă circulație: „**Cichindeal** gură de aur, **Mumulean** glas cu durere,/ **Prale** firea cea întoarsă, **Daniil** cel trist și mic", „Liră de argint, **Sihleanu** – **Donici** cuib de-nțelepciune", „**Pann**, finul Pepelei, cel isteț ca un proverb". Portrete strofice le dedică Eminescu lui Ion Heliade-Rădulescu, rămas „și azi în fața lumii o enigmă nesplicată", lui Bolintineanu, lui Andrei Mureșanu, devenit ulterior și erou de poem romantic, lui Negruzzi, care „șterge colbul de pe cronice bătrâne,/ Căci pe mucedele pagini stau domniile române". Lui Vasile Alecsandri, pe care și Titu Maiorescu îl fixa în fruntea generației de poeți pașoptiști („Cap al poeziei noastre literare în generația trecută"), i se dedică trei strofe, fiind definit „rege-al poeziei, vecinic tânăr și ferice,/ Ce din frunze îți doinește, ce cu fluierul îți zice,/ Ce cu basmul povestește – veselul **Alecsandri**".

Eminescu introduce în text, ca în poemele sale de mai târziu („Scrisoarea III", de pildă), **interogațiile** vehemente, creatoare de **mari antiteze**, care modifică total cursul poeziei, într-o răsturnare reală a valorilor, repercutată la scară cosmică („s-a întors mașina lumii"): „Iară noi? noi, epigonii?... Simțiri reci, harfe zdrobite,/ Mici de zile, mari de patimi, inimi bătrâne, urâte,/ Măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic.". **Prezentul mimetic**, al măștilor, al lipsei de elan și de sinceritate din satirele de mai târziu se profilează încă de aici, virulența **apostrofei** luând cadența retorică a pedepselor biblice și a prăbușirii apocaliptice a înseși ordinii temporale, în antiteze irevocabile și în **metafore** vibrante, într-o **gradație ascendentă**, culminând cu falsificarea supremă chiar a imaginii cosmice: „S-a întors mașina lumii, cu voi viitorul trece;/ Noi suntem iarăși trecutul, fără inimi, trist și rece;/ Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin!// Voi, pierduți în gânduri sânte, convorbeați cu idealuri;/ Noi cârpim cerul cu stele, noi mânjim marea cu valuri,/ Căci al nostru-i sur și rece – marea noastră-i de îngheț.".

Poezia se încheie cu **meditația sceptică** a poetului, care se abstrage aripilor mitice ale poeziei, identificându-se ironic cu generația epigonică, lipsită de orizont, de idealuri, de „cugetare sacră", pierdută într-o înșiruire sterilă de experiențe mimetice. Exilat într-un prezent sufocant și necreator, constatând că „pravul" este metafora egalizatoare a tuturor, „proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină", poetul se resemnează sub semnul scepticismului schopenhauerian: „Toate-s praf... *Lumea-i cum este*... și ca dânsa suntem noi.".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 3)

Ex. 2/ p. 142. Prezentați, pe scurt, prima parte a poemului. Aveți în vedere: – viziunea poetului asupra trecutului; – literatura înaintașilor: tărâm de basm, evocat metaforic; – plasticitatea comparației, „limbă ca un fagure de miere"; – evocarea scriitorilor trecutului („viziune panoramică a valorilor"), printr-o operă reprezentativă.

Prima parte a poemului este un **elogiu** adus de Mihai Eminescu înaintașilor, figuri aproape mitice, fixate într-o aureolă de strălucire sacră, în „zilele de-aur a scripturelor române", într-un timp purtând semnele creației sincere și autentice. Tărâmul poeziei este mirific, sugerat metaforic printr-un peisaj terestru cu „dulci și mândre primăveri", în armonia sonoră a unor „râuri de cântări". În înalt, acest tărâm e contingent cu spațiile cosmice, cu „oceanele de stele" sau cu „zile cu trei sori în frunte", imagine paradiziacă transpusă de poet în viziune orfică, în care cuvântul poetic devenea faptă prin simpla lui rostire.

De aceea, cântecul este metafora definitorie a fiecărui poet din acest inedit Parnas: Cichindeal este „gură de aur", Mumulean, „glas cu durere", Sihleanu, „liră de argint", Donici, „cuib de-nțelepciune", Bolliac cânta „iobagul și-a lui lanțuri de aramă", Cârlova cheamă oștirea să se pună în slujba idealurilor naționale. Limba scriitorilor de altădată devine „un fagure de miere", expresie totală a stilizării artistice. În acest ținut ce explică mitogeneza poeziei românești, Alecsandri este „rege al poeziei", încoronat ca poet național.

Ex. 2/ p. 142. Prezentați atitudinea poetului față de creația epigonilor.

În parte a doua, construită pe baza **antitezei** și a **simetriei**, poezia devine o **satiră** virulentă la adresa generației de poeți contemporani, Eminescu reproșându-le lipsa de simțire autentică, de sinceritate și de idealuri autentice. Metaforele sunt invective aproape insuportabile; poeții prezentului au „inimi bătrâne, urâte", sunt „măști râzânde, puse bine pe-un caracter inimic", creația lor având o falsitate insurmontabilă, întrucât cârpesc „cerul cu stele" și mânjesc „marea cu valuri", ei fiind „iarăși **trecutul**, fără inimi, trist și rece", în antiteză cu poeții generației anterioare, cufundați în „gânduri sânte", animați de mari idealuri. Concluzia poetului este sceptică: „Noi reducem **tot** la pravul azi în noi, mâni în ruină,/ Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină –/ Toate-s praf… *Lumea-i cum este*… Și ca dânsa suntem noi."

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

ARTĂ POETICĂ. În teoria literară este inițial un concept ce stabilește principiile pentru scrierea poeziei. Mai apoi, prin extensiune, dobândește și sensul de mesaj estetic pe care îl transmite un poet prin opera sa, cuprinzând modalitățile artistice folosite, maniera stilistică sau curentul literar în care se integrează. În genere, marii scriitori și-au definit crezul estetic în creații poetice reprezentative. Exemple de artă poetică sunt „Ars poetica" a lui Horațiu, „Arta poetică" a lui Boileau și Bouhours, prin care se pun bazele clasicismului, prefața la drama „Cromwell" a lui Victor Hugo, manifest programatic al romantismului, „The Poetic Principle", de Edgar Allan Poe, care afirmă că un poem lung e „o contradicție în termeni". Arte poetice remarcabile sunt, în literatura română, poeziile „Testament", de Tudor Arghezi, „Plumb", de George Bacovia, „Eu nu strivesc corola de minuni a lumii", de Lucian Blaga. Prin fiecare dintre acestea, poeții argumentează, cu mijloace artistice, caracteristicile operei lor poetice: o „estetică a urâtului" la Tudor Arghezi, ca o tendință a lumii contemporane, devenită tot mai mult, în manieră expresionistă, un tărâm al infernului; orizonturile misterului la Blaga; existența ternă, apăsătoare, de plumb, din poezia lui Bacovia.

Manualele ART 2, CORINT 1,
CORINT 2, HUMANITAS

SCRISOAREA I

Fiecare din „Scrisorile" lui Eminescu constituie o sinteză şi o viziune complexă a poetului, ipostaziat în omul de geniu, asupra unor perioade sau epoci istorice în care a evoluat societatea umană. Inspirat dintr-un fond spiritual mereu viu, Eminescu a pus în mişcare teorii filozofice valoroase şi legende vechi incitante, desprinse din mitologii diverse, de la cele indiene până la cele nordice, scandinave şi celtice, care s-au modelat în laboratorul creaţiei pentru a da o configuraţie originală, validă filozofic şi poetic, condiţiei umane. După cum spune C. Jung, „Omul care se adresează imaginilor primordiale vorbeşte cu o mie de guri; el se transcende pe sine, pentru că, în timp ce urcă spre idei, el caută să pătrundă dincolo de accidental şi tranzitoriu, în sfera eternului". Ca şi bătrânul dascăl din „Scrisoarea I", Eminescu este un contemplator al imensei scene a lumii, reflectând, ca într-o gigantică oglindă, prin filtrul conştiinţei sale creatoare, zbuciumul, zadarnic la scară cosmică, al fiinţei umane, furnică în ansamblul lumilor, în Univers.

Apărută în 1 februarie 1881, în „Convorbiri literare", „Scrisoarea I", existând în şaptesprezece manuscrise, după cum le grupează Perpessicius, reflectă tocmai soarta omului de geniu, raportată la cele două dimensiuni ale existenţei, ilustrate în majoritatea poemelor sale: cea **cosmică**, a **timpului universal** şi a marilor spaţii galactice, şi cea **umană**, minusculă, **efemeră**, nutrită din pasiuni şi din vanităţi inutile. De aceea, **poemul se structurează simetric**, în **cinci secvenţe**, relativ uşor de stabilit, adevărate trepte până la adevărul ultim al creaţiei şi al cunoaşterii: versurile 1-6 înfăţişează un **cadru nocturn** care declanşează, sub influenţa lunii, **meditaţia de tip romantic** asupra lumii; versurile 7-38 oferă **tabloul spectacolului terestru** şi uman, diversificat şi derizoriu, **antitetic**, abia către final esenţializat în ipostaza superioară a omului de geniu, care poate cuprinde în mintea sa imaginea întregului univers; versurile 39-86, **episodul cosmogonic**, adevărată geneză în sens eminescian, structurată şi aici în viziune bidimensională, de **început** şi de **sfârşit al lumilor**; versurile 87-144, o revenire în planul terestru, al patimilor umane, concentrate mai ales asupra **destinului omului de geniu**; poemul se încheie (versurile 145-156) cu o întoarcere în **planul meditativ iniţial**, dominat de imaginea lunii, călătoare peste marile singurătăţi terestre.

La poeţii romantici, timpul marilor revelaţii nu poate începe decât noaptea târziu, sub imperiul somnului şi al visului, când osteneala umană se poate confunda cu oboseala aparentă, eternă, a mişcărilor de aştri: „Când cu gene ostenite sara suflu-n lumânare,/ Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare.". În cadenţa timpului cosmic, coincident pentru o clipă cu cel uman, se creează o atmosferă de linişte, în care, din adâncul universului, vin marile dezvăluiri, privitoare la misterele cele mai nepătrunse. Antiteza **timp uman – timp universal** este totuşi subiacentă, se relevă încă de aici: ceasornicul măsoară condiţia trecătoare a omului, inclusiv a dascălului, cunoscătorul ştiinţei pozitive, descriptive, iar „lung-a timpului cărare" constituie timpul universal, nesfârşit, imuabil. Pe cer este suverană luna, astru singular, rece ca şi noaptea, care dă măsură suferinţelor umane: „Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simţim ca-n vis pe toate.". Luna, dominantă aici, denumită într-o variantă din „Mai am un singur dor" cu epitet memorabil, „atotştiutoarea", este nu numai stăpâna nopţii şi a mării, care „varsă linişte şi somn", din cunoscutele ipostaze ale acestui motiv eminescian, dar şi un martor tăcut al vremii şi al lumii. Mai veche decât pământul, numită la celţi Lug, zeiţa lumii reci, **luna** este o **depozitară a memoriei universale**, sub lumina ei bătrânul dascăl putând călători cu gândul până în punctul genuin al creației. Luna este și un astru potențator de puteri magice, determinând poate nașterea memoriei primordiale la clarvăzători. Din punct de vedere gnoseologic, „dascălul" din „Scrisoarea I" poate fi și un „mag călător în stele", dar unul de rang inferior, pentru că el nu își poate realiza transmaterializarea, transcendența, ci numai eventuala eternizare prin genialitate, pusă și aceasta sub semnul îndoielii de către o posteritate nerecunoscătoare. Luna, astru magic, de adorație, în ipostază mistică, este văzută și în ipostaza de corp ceresc ce străjuiește peste imensitățile nebănuite ale pământului, peste marile pustietăți și „mișcătoarea mărilor singurătate". Selenismul evident al pustiurilor și hipnotismul lor extrem îl transportă pe cel rămas treaz în spațiul visării, în sfera irealului, a oniricului: „Mii pustiuri scânteiază sub lumina ta fecioară,/ Și câți codri-ascund în umbră strălucirea de izvoară!/ Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate,/ Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate!/ Câte țărmuri înflorite, ce palate și cetăți,/ Străbătute de-al tău farmec ție singură-ți arăți!/ Și în câte mii de case lin pătruns-ai prin ferești,/ Câte frunți pline de gânduri, gânditoare le privești!". Lumina mai semnifică și un principiu al imortalizării, al fluidizării materiei încremenite în forme biologice sau geologice. Dedesubt, pe acest pământ vechi, oamenii ascultă de un destin care nu este al lor, un fel de *fortuna labilis* în sens malefic, ilustrată cu o deosebită grijă a detaliului. Omul este trecător, indiferent de rangul social pe care îl ocupă, de rege sau de cerșetor, rămânând sub semnul egalizator al morții: „Vezi pe-un rege ce-mpânzește globu-n planuri pe un veac,/ Când la ziua cea de mâne abia cuget-un sărac.../ Deși trepte osebite le-au ieșit din urna sorții,/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții;/ La același șir de patimi deopotrivă fiind robi,/ Fie slabi, fie puternici, fie genii ori neghiobi!". Artificiul utilizat de Mihai Eminescu în aceste versuri este similar cu cel din „Diavolul șchiop", de Lesage: sunt trecuți în revistă toți oamenii, trecători, ai societăților umane, veșnice prototipuri ale unui Yorick etern din piesa „Hamlet", a lui Shakespeare.

În acest marasm absolut, diversificarea umană este imprevizibilă și derizorie: „Unul caută-n oglindă de-și buclează al său păr,/ Altul caută în lume și în vreme adevăr,/ De pe galbenele file el adună mii de coji,/ A lor nume trecătoare el le-nseamnă pe-un răboj;/ Iară altu-mparte lumea de pe scândura tărăbii...". „Numele trecătoare" sunt un simbol pentru efemeritatea lumii, care încearcă să se înscrie, pentru o necesară consistență, în catastife, într-o scurtă înjghebare temporală. Poate și culoarea „galbenă" a filelor de cărți, a puzzle-ului cosmic ce se constituie din „mii de coji", arată neîmplinirea lumii umane, ce acumulează la nesfârșit informații trunchiate, fără a le mai putea sintetiza, a le transforma într-o cale veritabilă pentru viitor.

Către finalul celui de al doilea tablou se singularizează portretul „bătrânului dascăl", al omului de geniu situat deasupra frământărilor mărunte și patimilor umane. Imaginea geniului, personaj prin excelență romantic, este remarcabilă, alcătuită prin detalierea **antitezei trup-spirit**, portret fizic-portret moral, polarizată în mari și expresive contraste. Decrepitudinea fizică derivă din ansamblul lumii din care face parte, nepăsătoare față de marile valori, versurile luând o acidă tonalitate satirică: „Iar colo bătrânul dascăl, cu-a lui haină roasă-n coate,/ Într-un calcul fără capăt tot socoate și socoate/ Și de frig la piept și-ncheie tremurând halatul vechi,/ Își înfundă gâtu-n guler și bumbacul în urechi.". Prin contrast, deficiența somatică se compensează prin amplitudine spirituală, printr-o uriașă capacitate de cuprindere gnoseologică: „Uscățiv așa cum este, gârbovit și de nimic,/ Universul fără margini e în degetul lui mic,/ Căci sub frunte-i viitorul și trecutul se încheagă.". Comparațiile unei asemenea puteri sunt de ordin mitologic și filozofic: „Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr,/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr", reprezentarea cosmică a lui Atlas şi funcţia magică a numărului pitagoreic fiind cele două componente, concretă şi abstractă, ale originalei viziuni eminesciene.

Episodul cosmogonic are la bază un artificiu romantic, **călătoria imaginară** a bătrânului dascăl de-a lungul timpului, către începuturi, într-un periplu simultan cu alunecarea lunii peste misterele lumii: „Pe când luna străluceşte peste-a tomurilor bracuri,/ Într-o clipă-l poartă gândul îndărăt cu mii de veacuri.". Se deschide astfel, în literatura română, una dintre cele mai originale viziuni poetice asupra cosmogoniei, comparabilă deopotrivă cu mituri străvechi şi cu cele mai noi teorii ale fizicii moderne: „La-nceput, pe când ființă nu era, nici neființă,/ Pe când totul era lipsă de viață şi voință,/ Când nu s-ascundea nimica, deşi tot era ascuns.../ Când pătruns de sine însuşi odihnea cel nepătruns,/ Fu prăpastie? Genune? Fu noian întins de apă?". O primă sursă de inspirație pare să fie „Imnul creațiunii" din epopeea indiană „Rig-Veda", care conține idei şi sintagme aproape identice: „Nu era ființă, nu era nici neființă atunci... *Unul* respira fără suflare, mişcat de sine însuşi...", dar această viziune cosmogonică ar putea fi mai bine explicitată prin comparații semnificative cu opere similare din timpul Renaşterii. Dacă s-ar fi aplecat asupra „Scrisorii I", Georges Poulet i-ar fi găsit, fără îndoială, un loc de frunte în lucrarea sa „Metamorfozele cercului", începută cu Dante, care, în „Divina Comedie", îşi reprezenta divinitatea ca un punct central, imobil şi etern, împrejurul căreia se stabilesc cercuri concentrice, puncte de spațiu şi de timp raportate la centrul primordial. La Maurice Scève, în „Microcosmos", centrul lumilor este „masă de dumnezeire înghemuită", un **Dumnezeu-punct**, care nu a creat încă lumea, dar se poate oricând descentraliza: „prin Nimicul său închis se pecetluia în Întregul său,/ Început de sine fără principiu şi fără capăt". Se recunoaşte aici monada pitagoreică, dar şi „punctul central de unde, printr-o explicitare, va emana cercul cosmic ce se află implicat într-însul: Esență plină în sine de infinitate latentă" (Georges Poulet). Ideea unui **Dumnezeu-punct** şi a unui **Dumnezeu-cerc** străbate scrieri din întreaga Renaştere, punctul central şi cercul, apoi sfera, prin relativizare, confundându-se şi devenind suportul filozofic şi poetic al ideii universului infinit care cucereşte treptat gândirea modernă.

Nu ştim dacă Mihai Eminescu cunoştea aceste exemplificări poetice, însă fragmentul genezei din „Scrisoarea I" constituie o strălucită sinteză de **viziuni mitice, filozofice** şi **poetice** asupra cosmogoniei, cu deschidere şi asupra celei mai actuale teorii din fizica modernă, aceea a **Big-Bang**-ului, a marii explozii inițiale, dintr-un punct de maximă condensare a materiei, din care au pornit cercuri concentrice de galaxii. Acestea, la fel ca în finalul tabloului cosmogonic din poezie, se vor retrage, după un apogeu inerțial, printr-o nouă comprimare, în punctul de origine, când, pentru o clipă, înaintea unei noi pulsații, „timpul mort şi-ntinde trupul şi devine veşnicie". Să urmărim versurile eminesciene, în comparație cu cele prezentate mai sus: „Umbra celor nefăcute nu-ncepuse-a se desface/ Şi în sine împăcată stăpânea eterna pace!.../ Dar deodat-un punct se mişcă... cel dintâi şi singur. Iată-l/ Cum din caos face mumă, iară el devine Tatăl.../ Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,/ E stăpânul fără margini peste marginile lumii.../ De-atunci negura eternă se desface în fâşii,/ De atunci răsare lumea, lună, soare şi stihii...". În toate cosmogoniile, întunericul precede lumina, iar dimensiunile nu există, se creează progresiv, fiind cuprinse aprioric în neant, în haos. Chiar în teoriile moderne ale astrofizicii, în teoria Marii Unificări, a diverselor interacții, slabe, tari, gravitaționale şi electromagnetice, la început exista un număr mai mare de dimensiuni, unsprezece sau nouă, care dispar pe măsura răcirii Universului, unele din mărimi devenind imperceptibile. Timpul, ca dimensionalitate, nu exista însă înainte de Marea Explozie, **increatul** fiind, prin excelență, sediul atemporalității.

Din această stare inițială se desprind așadar mereu alte lumi: „De atunci și până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de caos pe cărări necunoscute/ Și în roiuri luminoase izvorând spre infinit,/ Sunt atrase în viață de un dor nemărginit...". Însă, în comparație cu aceste nebănuite trepte de ierarhie a materiei și a energiei, antiteza dintre planul terestru și cel cosmic se amplifică, lumea umană apărând tot mai ignobilă, total minimalizată: „Iar în lumea asta mare noi, copii ai lumii mici,/ Facem pe pământul nostru mușunoaie de furnici.". Satira eminesciană împotriva decrepitudinii lumii apare aici la maxima ei virulență: în vastitatea spațiilor, pământul este locuit de „microscopice popoare", în preocupările lor minore, oamenii sunt „muști de-o zi pe-o lume mică de se măsură cu cotul", lumea întreagă e „o clipă suspendată" între oceane de întuneric, sub semnul implacabil al sfârșitului, căci, din perspectivă umană, „e vis al neființii universul cel himeric". Civilizațiile ce se succed de-a lungul timpului pe pământ sunt neînsemnate în raport cu imensitatea de nepătruns a spațiilor cosmice, care formează lumi în intervale de mii și mii de ani omenești, pentru a se distruge ele înseși apoi.

Într-un viitor îndepărtat, însuși uriașul dom uranic este supus entropiei, destrămării finale. Gândul bătrânului dascăl călătorește „mii de veacuri înainte" și cugetătorul vede cum, potrivit legilor cosmice, soarele însuși devine o gigantă roșie, explodează, iar planetele se pierd în spațiu: „Soarele, ce azi e mândru, el îl vede trist și roș/ Cum se-nchide ca o rană printre nori întunecoși,/ Cum planeții toți îngheață și s-azvârl rebel în spaț/ Ei, din frânele luminii și ai soarelui scăpați.". Eminescu duce astfel până la ultime consecințe unul dintre cele mai răspândite motive romantice, **motivul ruinelor**, proiectat la scara întregului Univers, peste care se așterne din nou „eterna pace": „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie.". Moartea timpului, transformat în veșnicie, este marele paradox al viziunii cosmogonice eminesciene, justificabil de altfel de fizica modernă, dar această idee nu este exprimată singular, numai în „Scrisoarea I". Domul cosmic are reprezentări incitante pentru imaginație și în „Memento mori", și aici Eminescu având viziunea marii distrugeri uranice, a Universului. Domul uranic, „unde secolii se torc", este cuprins, în finalul marii „Diorame", de flăcări, iar „timpul mort și-ntinde membrii și devine vecinicie".[1]

Această prăbușire a înseși catapetesmei lumii, care încheie episodul cosmogoniei eminesciene, amplifică decepția poetului în ce privește destinul uman, atât de neînsemnat în raport cu dimensiunile cosmosului, tonul satirei, în ciuda virulenței limbajului, devenind treptat elegiac. „Poezia întreagă, spune D. Popovici, se lasă astfel pătrunsă de un sens elegiac, în a cărui atmosferă se unifică momentele de poezie cosmogonică și de satiră socială." („Poezia lui Mihai Eminescu", 1972). Chiar destinul geniului este supus, în penultimul tablou al poemului, prin raportare la acest plan al ruinisticii generale, unei degradări vizibile, accelerate de aceleași interese meschine, ale unor inși „mici de zile, mari de patimi", fără identitate („*Unul* e în toți, tot astfel cum *una* e în toate"), de agitația inutilă, de furnicar, a lumii. Deșartă este însăși încercarea dascălului de a trece în eternitate prin numele său scris pe o carte: „Ce-o să aibă din acestea pentru el bătrânul dascăl?/ Nemurire, se va zice... [...]/ O, sărmane!, ții tu minte câte-n lume-ai auzit,/ Ce-ți trecu pe dinainte, câte singur ai vorbit?", iar naivitatea lui, în această privință, este fără margini: „De-oi muri – își zice-n sine – al meu nume o să-l poarte/ Secolii din gură-n gură și l-or duce mai departe.". Singularitatea omului de geniu poate deveni, în posteritate, ținta predilectă a contestatarilor, a mediocrizatorilor, a ignoranților de tot felul, prin mai multe modalități de minimalizare. Mai întâi prin ignorarea meritelor reale, de către un pedant din viitor, care „te-o strânge-n două șiruri, așezându-te la coadă,/ În vro notă prizărită sub o pagină neroadă", omul de geniu însuși devenind un nume anonim „pe galbenele file", „mii de coji" ale unor cărți prăfuite, „ale tomurilor bracuri". Bracurile, deșeurile de hârtie, reprezintă la Eminescu imaginea unui **univers degradat**, total diferit de acela în care **cartea lumii** și **lumea cărții**, de pildă la Jorge Luis Borges, se identifică, se confundă. Amintirea numelui poate deveni apoi, într-o demagogică posteritate, nu atât un prilej de glorificare a omului de geniu, ci de amplificare a meritelor celui care îl evocă: „Iar deasupra tuturora va vorbi vrun mititel,/ Nu slăvindu-te pe tine... lustruindu-se pe el...", fapt de atâtea ori constatat în cei peste o sută de ani de posteritate eminesciană. Cei mai mulți și mai incisivi vor fi însă **detractorii**, cunoscuți de altfel de poet chiar din timpul vieții, ajunși, cu vremea, tot mai numeroși, mai subtili și mai insidioși (culminând, dacă e să ne referim la imediata actualitate, cu recentul „caz" Eminescu creat în 1998 de revista „Dilema"). Lipsiți de capacitatea de percepție a marilor viziuni poetice, a timpului cosmic, primordial, receptându-l numai pe cel uman, efemer („Rele-or zice că sunt toate câte nu vor înțelege"), contestatarii omului de geniu vor specula tocmai **latura terestră**, **banală** a vieții sale, uniformizantă: „vor căta vieții tale/ Să-i găsească pete multe, răutăți și mici scandale", vor scoate, ca dintr-o nemeritată cutie a Pandorei, numai „păcatele și vina,/ Slăbiciunea, oboseala, toate relele ce sunt/ Într-un mod fatal legate de o mână de pământ.". Incapabili să perceapă lumina astrală a operei sale, proiectată în chip benefic asupra întregii lumi, ei vor amplifica amărăciunea poetului romantic, readus, încă o dată, în punctul zero al nimicniciei terestre, conștient că acele „gânduri/ Ce-au cuprins tot universul încap bine-n patru scânduri".

---

[1] Savanții de astăzi au presupus că aceeași soartă va avea și Pământul: după un interval de aproximativ cinci miliarde de ani, Soarele se va transforma într-o gigantică stea roșie, cu un diametru de două, trei sute de ori mai mare decât diametrul actual, care va pârjoli mările și oceanele pământene, eliminând formele de viață, dacă vor mai fi existând forme de viață, pentru a ajunge în cele din urmă la stadiul de stea neutrinică sau gaură neagră. În tot acest proces, planetele vor dispărea de pe traiectoria lor stabilă din jurul Soarelui. Alte stele, mai mari, după ce-și epuizează energia, se transformă în supernove sau nove, emițând o mare cantitate de radiații și de lumină.

Această amplă dioramă se încheie, în chip simetric, cu aceeași **eternă imagine a lunii** ce își revarsă, impasibilă la soarta schimbătoare a umanității, „liniștita ei splendoare". Luna, simbol eminescian al eternității și al tuturor tainelor lumii, pe care le stăpânește de-a lungul timpului și spațiului, străbate neclintită pustietățile, indiferentă la tristul spectacol uman, pentru că ea este o parte a universului, parte a unui întreg, în care toate au un sens: „Peste câte mii de valuri stăpânirea ta străbate/ Când plutești pe mișcătoarea mărilor singurătate,/ Și pe toți ce-n astă lume sunt supuși puterii sorții/ Deopotrivă-i stăpânește raza ta și geniul morții!" „Raza" poate semnifica forța de echilibru în univers, declanșatoare a entropiei generale, anihilatoare de forme ce ies din legile divine ale traiectoriilor cosmice și ale muzicii sferelor, conservând doar esențele, spiritul universal. „Scrisoarea I" este astfel o paranteză lirică și poetică, din perspectivă umană, în acest etern spirit universal, fascicolul de lumină pe care, din când în când, îl aruncă ochiul originar al creației asupra lumii terestre, așezată sub semnul tragic al efemerității.

PRIMUM MOVENS. Punctul inițial de nemișcare este chiar atomul primordial din care se naște Universul, supus unui proces al dezagregării continue, propriu formelor de existență cunoscute. Zeul suprem reușește să construiască această realitate unică, din care izvorăsc lumile infinite. Nașterea pământului și a cerului este un act de magie cosmică, cu o imensă putere de materializare a lumii. Lumea se edifică material din acest „sâmbure aurit", din punctul de nemișcare din care se nasc toate elementele lumii, viabile în percepția umană, din perspectivă terestră. Cea mai apropiată justificare teoretică a viziunii eminesciene este însă teoria modernă a Big-Bang-ului, marea explozie inițială, care a pus în mișcare vastele spații ale Universului.

Prin contracția timpului se poate imagina nașterea universului ca o migrare a lumilor răcite de fluxul enorm al exploziei inițiale, a Big-Bang-ului, într-o formă continuă și eternă. Lumea se înscrie în acest flux al eternității, care creează o „față" pentru lumea obișnuită, edificând-o în etape ciclice, urmând „back-up"-uri virtuale. Dorul nemărginit este chiar apetitul divin de a da naștere universului cognoscibil, de a construi lumea eternă a visului și a existenței ciclurilor repetate ale existențelor individuale. Kama determină această mișcare a galaxiilor și a coloniilor pierdute în infinitate și în nemărginire și determină puterea de a exista a vieții.

ANTINOMII ORIGINARE: „negarea cuvântului anterior prin particula negativă («ființă»/«neființă»; «pătruns»/«nepătruns»), prin varierea diatezei («nu s-ascundea»/«era ascuns», prin alternarea modurilor («de văzut»/«să vază»), prin derivarea deosebită a aceleiași rădăcini («împăcată»/«pace»)." (Tudor Vianu).

În poemul eminescian, sensurile își modifică polifonic valențele, construind un spațiu în care ordonarea temporală și spațială urmează alte sensuri decât cele reprezentabile omului. Timpul de dinainte de timp, intimpul, de o complexitate inaccesibilă omului, nu poate fi definit prin mărimi cuprinse în logica obișnuită, dar coexistă cu timpul liniar, obișnuit, profan, în anumite zone de nondeterminare a vectorilor spațio-temporali. Modificările din câmpul diatezei verbale arată că marea creație a lumii este efectuată de o forță misterioasă, de puteri care se nasc din ele înseși, rezultatul fiind eșafodajul vizibil al universului. Oscilația între afirmație și negație, jocul prefixelor negative și al modurilor ce exprimă potențialitatea redau incertitudinea minții umane în fața misterului creației primordiale, aproximările metaforice pe care le dă acestui fenomen.

Faptul că esența nu era ascunsă, deși totul era ascuns în fagurii speciali ai spațiului și timpului, arată că lumea atemporală, de dinainte de nașterea universurilor, este increată, având legi proprii ale dezvoltării și ordonării spațiului inferior, a peretelui „materiei ascunse", care scapă înțelegerii umane, deși în „Scrisoarea I" imaginea nașterii lumilor este impresionantă.

VIZIUNE PITAGOREICĂ: „Precum Atlas în vechime sprijinea cerul pe umăr/ Așa el sprijină lumea și vecia într-un număr.".

La temelia alcătuirii cosmice se află, în viziune platoniciană, numerele, văzute ca o etapă conceptuală în constituirea cărămizilor universului, a texturii lui materiale. Unu implică unicitatea, Totul, patru are o simbolistică în lumea fizică; Empedocle vorbea de cele patru elemente fundamentale: apa, aerul, pământul și focul, „stihii a lumei patru", cum spunea însuși Eminescu, iar în fizica modernă patru reprezintă forțele fundamentale ale naturii: tare, slabă, gravitațională și electromagnetică. Numerele se află și la baza constantelor care susțin ansamblul cunoscut al universului, fără de care uriașa construcție de energie și de materie nu ar putea rezista. Teoriile moderne, despre constantele lui Boltzmann sau despre forțele de echilibru interatomic, sunt bazate pe numere. Versul lui Eminescu premerge, în mod strălucit, tocmai această realitate a fizicii moderne.

FIINȚĂ-NEFIINȚĂ. În tabloul cosmogonic, neființa devine o entitate cu puteri nemărginite, opusă ca manifestare ființei, văzută ca o veritabilă **unitate entropică**, lipsită de stabilitate în timp. Definițiile lui C. Noica și ale Ioanei Em. Petrescu pentru neființă se aplică cel mai bine pentru această entitate de dincolo de lume, existentă dintotdeauna, înaintea nașterii lumii și dinainte de aprinderea și stingerea universurilor succesive. Divinitatea se află dincolo de universul fizic și material, într-o spațialitate indeterminabilă și într-o atemporalitate vidă de orice deplasări care ar sugera curgerea în forme instabile. Timpul Divinității este atimp, se naște și se resoarbe în el însuși, de aceea nu-i este proprie fluiditatea și modelarea vizibilă a formelor.

Din perspectivă umană, „universul cel himeric", parte a vastității universului, o filă dintr-o carte infinită, este guvernat de legi stohastice, de neînțeles de către mintea umană, cărora li se poate stabili doar o ecuație de comportare în grup, nicidecum o justificare clară. Lumea este guvernată de principiul neantului, adică de partea invizibilă, nedecelabilă nici prin simțuri, nici prin instrumente, factor guvernator prim, creator al multidimensionalității. Putem spune că temporalul derivă dintr-un atemporal de sine stătător, cu rare emergențe în lumea cunoscută, că există o preordine de dincolo de lume. De aceea, în perspectivă gnoseologică, universul rămas cvadridimensional, după dispariția altor șapte mărimi fundamentale, este un „vis al neființei", o „aparență", o „fațadă" a lumii eterne. Din perspectiva Ființei Prime, creația materială este un vis, relația fiind biunivocă, imaterialul existând în aceeași postură ca materialul față de el. Pentru Neființă, „universul cel himeric", doar aparență, sugerând transcendența, este numai o modalitate de a-și extinde **Ilogosul**, Rațiunea Supremă, incomprehensibilă, perceptibilă la nivel inferior prin Cuvânt. Lumea, în gnoseologia lui Kant, e o „fantasmă", o iluzie, un vis al stării de increat cosmic, preexistând dintotdeauna. De aceea, lumea este un „vis al neființei". Universul, mai bine zis, după teorii mai noi, Multiversul, lumea cu o multitudine de dimensiuni superioare, este „himeric", guvernat de legi puțin predictibile, un haos, fără doar și poate. De aceea, „neființa" este „preexistentul", lumea de dinainte de creație, iar despre ceva care nu se manifestă, nu există dintotdeauna, nu se poate folosi decât termenul de „neființă", „dat" necreat, care nu intră în viață, pentru că nu are nici început și nici sfârșit.

TIMP ŞI VEŞNICIE. Există, în imaginația poetică a lui Eminescu, o concepție foarte modernă asupra temporalității, exprimată de versul: „Timpul mort și-ntinde trupul și devine vecinicie.". Timpul reconvertibil în atimp este cauzalitatea primară a devenirii și a creației, renăscând ciclic, acest lucru însemnând pornirea repetată a mișcării și fluiditatea ce leagă evenimentele într-o succesiune de întâmplări dispuse ca piesele de domino, pe același șir sau în șiruri multiple. Naşterea-renaştere a timpului reprezintă transpunerea continuă a energiei în materie și a materiei în energie. Naşterea timpului echivalează cu apariția vectorilor temporali complecși, liniaritatea fiind numai o variantă în acest spațiu n-dimensional, în câmpul temporal creat.

SCEPTICISMUL ROMANTIC. Scepticismul romantic eminescian se reflectă cel mai bine în versul „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi": în ciuda emanației divine, lumea este construită pe principii instabile, care permit anularea și disoluția viselor, chiar distrugerea formelor materiale, aparent eterne, ale aștrilor și ale galaxiilor, efecte ale unei entropii temporale de nestăvilit. Creația primă scapă chiar și de sub controlul propriului ei creator, se înstrăinează de el. Demiurgul „se opintește-n van" pentru a ține în mișcare ansamblul universului și al vieții, iar mintea omului, scormonitoare, pune aceleași întrebări, privitoare la rostul vieții pe pământ, la instabilitatea și efemeritatea destinelor și a împărățiilor ce deopotrivă sunt supuse dispariției, pentru a lăsa locul unui aceluiași tip de om, cu dorințe multe și fără putere de împlinire. Măștile pe care le înregistrează arhetipul degradat nu sunt decât un spectacol care merge înainte în virtutea inerției, într-un flux greoi, cu o singură direcție, al existențelor trecătoare.

Ultimul vers al poemului relevă efemeritatea nu numai a vieții umane, ci a întregului univers: „Că vis al morții-eterne e viața lumii-ntregi.". Din punct de vedere al simțurilor profunde, arhaice, lumea se constituie într-o sumă imensă de iluzii, în care și moartea devine iluzorie. Paradoxal, în viziune sceptică eminesciană Universul este mort încă de la naștere, căci, prin condensarea formelor, se produce și degradarea energiei, transformarea ei în forme solidificate. În „Scrisoarea I", universul se naște dintr-un moment de răgaz, din moartea timpului: nașterea timpului semnifică visul morții, iluzia cea mai profundă creată de un Demiurg omnipotent, care, prin apariția omului, împinge imaginea lumii către sfera iluziei.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (ART 2)

Ex. 1/ p. 143. Mihai Eminescu este un poet romantic; himericul, visarea, ieşirea din timp sunt motive frecvente ale poeziei sale. Comentează primele şase versuri ale „Scrisorii I", prin evidențierea cadrului romantic.

CADRUL ROMANTIC AL MEDITAȚIEI. Pentru comentariul primelor şase versuri ale poemului („Când cu gene ostenite, sara suflu-n lumânare,/ Doar ceasornicul urmează lung-a timpului cărare,/ Căci perdelele-ntr-o parte când le dai, şi în odaie/ Luna varsă peste toate voluptoasa ei văpaie,/ Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri, pe care însă le simțim ca-n vis pe toate.") sunt detalii analitice suficiente sunt în comentariul prezentat. Pe scurt, menționăm că se face o distincție între timpul uman, reprezentat metaforic prin „lung-a timpului cărare", coincident însă, pentru o clipă, în puterea nopții, cadru propice meditației, cu timpul cosmic. Cele două timpuri sunt, totuşi, antitetice, tocmai prin ritmul lor diferit de trecere: timpul uman, privit la scară universală, aparține planului terestru, limitat, iar timpul general, complex, unui plan superior, macrocosmic. Noaptea este un cadru de confluență a elementelor naturii, poartă a visării şi a spațiilor nelimitate, cum întâlnim la toți poeții romantici, de la Macpherson până la Mihai Eminescu.

Luna este, în literatura romantică, un astru ceresc enigmatic, mai bătrân decât Pământul (se apreciază că are vârsta universului, douăzeci de miliarde de ani), călăuzind, prin lumina ei mai stinsă, lumea de jos, inferioară, supusă trecerii devastatoare a timpului. „Voluptoasa ei văpaie" este o metaforă a vrajei enigmatice pe care o revarsă din înalt. Luna este un corp celest rece, opus soarelui, putând fi şi depozitar al **memoriei ancestrale**, stocată în structuri mitice, nonmateriale, la care are acces „bătrânul dascăl" din poezie. „Luna este un simbol al cunoaşterii indirecte, discursive, progresive, reci", după cum se precizează în „Dicționarul de simboluri" al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant. În aceeaşi carte, se spune că luna este un element de măsură a timpului universal, pentru că este la fel de veche ca universul, fapt menționat, sub formă poetică, şi de Eminescu: „Ea din noaptea amintirii o vecie întreagă scoate.". Toate aceste elemente se constituie în vis, în stare de ascensiune imaterială a eului către marile enigme ale cunoaşterii.

Imaginea artistică realizată este complexă, reprezentând proiecția în spațiul imaginar a câmpurilor semantice şi stilistice ale textului literar, o rezultantă, o sinteză picturală, sonoră, cinetică, olfactivă etc. a figurilor de stil şi a particularităților expresive ale operei literare. Cel mai des întâlnite sunt imaginile vizuale şi auditive, care conturează coordonatele de bază ale imaginii artistice, spațiul, prin cuprindere vizuală, şi timpul, prin curgere heracliteană şi prin succesiune sonoră, pe care se fixează apoi celelalte detalii. Primele şase versuri ale poemului creează impresia de nemărginire, de tablou cosmic infinit, de trecere lentă a timpului uman, marcată de ceasornic, de orologiu. Timpul universal, „vecia", se imersează în cel particular, generând un **continuum spațio-temporal** pe care călătoreşte cu gândul, înapoi şi înainte, bătrânul dascăl, geniul marcat de ani, care poate sintetiza, în ciuda trecerii timpului, teorii ale începutului şi ale capătului de Univers. Acest continuum spațio-temporal reprezintă de altfel, în fizica modernă, însăşi imaginea ipotetică a creării şi evoluției Universului.

Ex. 8/ p. 144. Fascinat de ideea cosmogonică, Mihai Eminescu a luat contact încă din vremea studenției cu imnul creației din „Rig-Veda". „Rig-Veda" este un ciclu de scrieri sacre, antice, apărute în mileniul II î.Hr. în India. Eminescu le-a cunoscut în traducere germană şi s-a inspirat din ele. Stabileşte asemănări între textul indian şi poezia lui Eminescu, după ce ai parcurs pasajul următor din „Rig-Veda": „Atunci ființă nu era, nici neființă, nici marea nepătrunsului,/ Nici bolta cerului albastru în înălțimi nu era./ Dar cin' le-nvăluia? Şi unde era tăinuit cel nepătruns?/ Era noianul apelor, era genune?/ Atunci nici moarte nu era, nici nemurire,/ Căci nu se osebea noaptea cea adâncă de ziua luminoasă,/ Căci fără suflu trăia Unicul în sine,/ Şi-n afară de dânsul era golul nepătruns./ Iar pretutindeni era întuneric, o mare de întuneric,/ Şi tăinuit într-însul zăcea totul fără viață...".

COSMOGONIA. Subiectul acesta este exemplificat în detaliu în cuprinsul comentariului la „Scrisoarea I". În completare, se poate spune că imaginea pe care o plasticizează Eminescu este a genunii de ape din versetele biblice, potrivit cărora Duhul Sfânt plutea pe deasupra apelor. „Prăpastia" poate reprezenta negura vremurilor, când lumea încerca să se nască din ea însăşi. „Întunericul" este bezna inițială, haosul primordial, ce se cerea ordonat, prin apariția luminii. Spre deosebire de Lucian Blaga, care aşază cosmogeneza sub semnul luminii, Eminescu porneşte de la întuneric, de la neant şi legi stohastice. Imaginile acestea există şi în vechile scrieri indiene, în „Rig-Veda", în „Imnul creațiunii", pe care Eminescu chiar l-a tradus în stihuri de o asemănare aproape totală cu versurile din poezie. Scrierea indiană pune în valoare un mit al facerii lumii extrem de interesant: din nemişcarea totală se naşte puterea de germinație universală, animată de o forță fără seamăn, capabilă să structureze materia vie şi moartă. Noaptea nu exista, nici ziua, întunericul şi ziua fiind cuvinte lipsite de semnificație. Peste tot se defineşte existența Unicului, zeul suprem al lumii. Timpul nu există, prin urmare nici nemurirea şi nici moartea. Din perspectiva atemporală, lumea se concentrează într-un imens conglomerat al forțelor increate, care aşteaptă să se transforme în explozii de lumină, în viață şi energie.

Ambele texte vorbesc de momentele originare ale lumilor, într-un segment temporal atât de îndepărtat, încât mintea umană abia îl poate percepe, la Eminescu remarcabilă fiind tocmai **capacitatea poetică de a imagina haosul primordial**. Viziunea cosmogonică a lui Eminescu confirmă şi exprimă în formă poetică, plastică, teoria „primului impuls", potrivit căruia lumea se afla inițial în nemişcare, în stare latentă, de increat. După acest moment temporal incipient, apare Prima Forță sau Forța Originară, declanşând punctul de mişcare, *primum movens.* Teoria aceasta este reluată în fizica modernă şi poartă numele de **Big-Bang,** ceea ce înseamnă Marea Explozie; după acest eveniment, universul se răceşte, numărul dimensiunilor scade la cele cunoscute, patru; celelalte, până la nouă, nu mai pot fi perceptibile, şi lumea apare în forma de astăzi. „Punctul-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii" e chiar „atomul primordial", din care se naşte totul. Se observă şi diferența între aparență, dimensiunea redusă a universului, şi energie, materie ce începe să se degradeze. De aceea, originea, „punctul", e „stăpânul fără margini" al ansamblului fizico-material.

În „Scrisoarea I", interogația este mai amplă, fiind adresată neantului şi spiritului uman neliniştit, aflat în fața enigmelor fundamentale. Lumea poate să aibă originea în „genune", în „prăpastia" primordială, termen metaforic ce sugerează abisul dimensional, sau provine dintr-o dimensiune superioară, ce s-a aplatizat, s-a „redus" în universul cunoscut, putând fi şi un caz particular al unui Întreg ce nu este cognoscibil. Superstringurile din teoria supergravitațională a fizicii moderne vorbesc de „frecvențe" pe baza cărora este construită lumea. La originea lumilor toate erau „nefăcute", adică ordinea încă nu domina, haosul nu se transformase în cosmos. Pe măsură ce timpul, mărime apărută din neant, evoluează, se „deşiră", se instaurează şi ordinea, supusă simultan unui proces entropic incipient, din cauza căruia va dispărea mai târziu.

La temelia alcătuirii cosmice se află, în viziune platoniciană, numerele, văzute ca o etapă conceptuală în constituirea cărămizilor universului, a texturii lui materiale. Unu implică unicitatea, Totul, patru are o simbolistică în lumea fizică; Empedocle vorbea de cele patru elemente fundamentale: apa, aerul, pământul şi focul, „stihii a lumei patru", cum spunea însuşi Eminescu, iar în fizica modernă patru reprezintă forțele fundamentale ale naturii: tare, slabă, gravitațională şi electromagnetică. Numerele se află şi la baza constantelor care susțin ansamblul cunoscut al universului, fără de care uriaşa construcție de energie şi de materie nu ar putea rezista. Teoriile moderne, despre constantele lui Boltzmann sau despre forțele de echilibru interatomic, sunt bazate pe numere. Versul lui Eminescu premerge, în mod strălucit, tocmai această realitate a fizicii moderne.

„Scrisoarea I" este o meditație profundă asupra destinului uman în conexiune generală cu universul, ilustrată în toate detaliile analitice în acest poem eminescian.

Ex. 9/ p. 144. În pasajul unde se prezintă „facerea lumii", un punct se mişcă şi, prin dezechilibrul creat, pune în raport „muma" şi „Tatăl", nebuloasa primară ordonându-se şi devenind cosmos. Explică modul cum se organizează elementele care sunt atrase în viață de „dorul nemărginit", expresie a voinței de a trăi.

Dorul nemărginit este chiar motorul care mişcă lumea, dându-i acesteia o continuă forță de creare a materiei. Punctul de nemişcare explodează, se transformă din energie degradată în materie, se instituie ca o formă specifică de existență. Nonmateria punctului se întemeiază pe realitatea specifică a materiei vii, a lumii incluse în fosele atemporale.

Dorul nemărginit implică noțiunea de Spirit etern, care se defineşte ca un punct central în construcția întregului univers, ca un mod aparte de a defini eternitatea din perspectiva atemporalului ce presupune, la rândul lui, în lumile minore, apariția timpurilor inferioare, liniare. Ioana Em. Petrescu vedea „dorul nemărginit" ca „apetit divin de autocunoaştere": „Creațiunea universului apare aşadar ca un punct determinat de «dorința», de «apetitul» divin, care e, în fond, dorință de autocunoaştere, lumea fiind o proiecție inteligibilă a divinului, în sine ininteligibil."

Ex. 10/ p. 145. După constituire, lumea este văzută din perspectiva infinitului. Pornind de la versul „Muşti de-o zi pe-o lume mică ce se măsură cu cotul", explică viziunea eminesciană cu privire la ceea ce poate reprezenta omul în vastitatea infinitului.

LUMEA COSMICĂ – LUMEA UMANĂ. Creația începe, la Eminescu, la fel ca în scrierile creştine sau în alte mitologii, cu prima rază de lumină. Lumea existentă, ca ansamblu, nu este decât „o clipă suspendată" în caruselul universurilor ce se nasc şi mor, iar peste toate stăpâneşte clipa, „într-a veciniciei noapte, pururea adâncă". Hăul nopții, existente şi înainte şi dincolo de miile de „fire aurie", este eterna condiție a multiversului haotic. Prin urmare, lumea umană, ce se opune „lumii cosmice", ea însăşi „o clipă", nu poate fi decât insignifiantă. Aceasta este antiteza esențială a poemului, recognoscibilă şi în fragmentul citat. Omenirea e alcătuită din „muşti de-o zi", munca ei construieşte iluzorii „muşunoaie de furnici", iar popoarele sunt „microscopice". În raport cu proporțiile cosmosului, lumea este atât de mică, încât „se măsură cu cotul", iar existența ei este supusă efemerității, „Căci e vis al neființei universul cel himeric".

Satira lui Eminescu din „Scrisoarea I" este adresată lumii întregi, mică în ansamblu, dar mare în pretenții, în vizualizări ale imaginii proprii, în idolatrii nepermise. Oamenii dau dovadă de un egocentrism caracteristic, îşi augmentează gesturile, le proiectează la nivel cosmic, uitând de **legea egalizatoare** a morții, ce nu-i cruță nici pe cerşetori, nici pe regi. Pentru a demonstra acest lucru, există suficiente aprecieri analitice în comentariul poeziei.

Ex. 11/ p. 145. Gândul îl poartă pe bătrânul dascăl (expresia geniului) cu „mii de veacuri înainte"; el își închipuie sfârșitul lumii printr-o perspectivă de apocalips. Comentează imaginea artistică a stingerii finale și a recăderii în „noaptea neființei".

STINGEREA FINALĂ. În comentariul de mai sus se fac referiri la imaginea finală a stingerii lumilor. În plus, Apocalipsa, prezisă în toate mitologiile lumii, sub diversele ei denumiri, de pildă Armageddon, în „Völuspa", scriere germanică, însemnând „Cântecul profetesei", sau în „Eddele" scandinave, este precedată de o stingere a căldurii, de iarna de trei ani, numită **fimbulvetr**, când giganții se vor îndrepta spre Asgarth cu corăbii construite din unghii de morți. În „Scrisoarea I", soarele, urmând fazele involuției către ipostaza finală a unei stele pitice galbene, se transformă mai întâi în gigantă roșie, în pulsar, apoi în pitică albă, „black hole", iar în aceste stări intermediare, gravitația slăbește și „planeții", formă ciudată de plural la Eminescu, „se azvârl rebeli în spaț". Soarele roșu, de care pomenește poetul este, surprinzător de modern, giganta roșie ce va înghiți planetele interioare, prin mărirea diametrului, și va pârjoli Pământul. „Catapeteasma" lumii, chiar structura materială în jurul căreia se ordonează universul, devine neagră, descrierea semănând cu aceea din „Edde": „Soarele se va înnegri" ("Die Sonne wird schwarz"). Timpul liniar, „mort", devine „veșnicie", se întoarce la nesingularitatea sa, iar bezna și pacea se aștern în această pauză dintre universuri. „Catapeteasma lumii", scheletul material și energetic al realității, perceput de oameni doar prin simțuri, se va distruge. În „Memento mori" ni se prezintă, de altfel, într-o secvență rapidă, istoria Universului și deșertăciunea societăților umane, ce pier înghițite de neant.

Neființa devine, în acest punct al cunoașterii, o entitate cu puteri nemărginite, opusă ca manifestare ființei, văzută ca o veritabilă **unitate entropică**, lipsită de stabilitate în timp. Definițiile lui C. Noica și ale Ioanei Em. Petrescu pentru neființă se aplică cel mai bine pentru această entitate de dincolo de lume, existentă dintotdeauna, înaintea nașterii lumii și dinainte de aprinderea și stingerea universurilor succesive. Divinitatea se află dincolo de universul fizic și material, într-o spațialitate indeterminabilă și într-o atemporalitate vidă de orice deplasări care ar sugera curgerea în forme instabile. Timpul Divinității este atimp, se naște și se resoarbe în el însuși, de aceea nu-i este proprie fluiditatea și modelarea vizibilă a formelor.

Din perspectivă umană, „universul cel himeric", parte a vastității universului, o filă dintr-o carte infinită, este guvernat de legi stohastice, de neînțeles de către mintea umană, cărora li se poate stabili doar o ecuație de comportare în grup, nicidecum o justificare clară. Lumea este guvernată de principiul neantului, adică de partea invizibilă, nedecelabilă nici prin simțuri, nici prin instrumente, factor guvernator prim, creator al multidimensionalității. Putem spune că temporalul derivă dintr-un atemporal de sine stătător, cu rare emergențe în lumea cunoscută, că există o preordine de dincolo de lume. De aceea, în perspectivă gnoseologică, universul rămas cvadridimensional, după dispariția altor cinci mărimi fundamentale, este un „vis al neființei", o „aparență", o „fațadă" a lumii eterne. Din perspectiva Ființei Prime, creația materială este un vis, relația fiind biunivocă, imaterialul existând în aceeași postură ca materialul față de el. Pentru Neființă, „universul cel himeric", doar aparență, sugerând transcendența, este numai o modalitate de a-și extinde **Ilogosul**, Rațiunea Supremă, incomprehensibilă, perceptibilă la nivel inferior prin Cuvânt. Lumea, în gnoseologia lui Kant, e o „fantasmă", o iluzie, un vis al stării de increat cosmic, preexistând dintotdeauna. De aceea, lumea este un „vis al neființei". Universul, mai bine zis, după teorii mai noi, Multiversul, lumea cu o multitudine de dimensiuni superioare, este „himeric", guvernat de legi puțin predictibile, un haos, fără doar și poate. De aceea, „neființa" este „preexistentul", lumea de dinainte de creație, iar despre ceva care nu se manifestă, nu există dintotdeauna, nu se poate folosi decât termenul de „neființă", „dat" necreat, care nu intră în viață, pentru că nu are nici început și nici sfârșit.

Figurile de stil nuanţează tabloul cosmic al stingerii lumii. Comparaţiile folosite conexează lumea cosmică, eternă, cu procese şi elemente ale perisabilului şi efemerităţii: soarele, atins de maladia cosmică a sfârşitului, este comparat cu „o rană", iar stelele cu „frunzele de toamnă", reducându-le durata eternă la ciclicitatea temporală terestră. După ce energia inflaţionară se consumă, stelele devin inerte, dispar şi ele în neant, ca frunzele, după trecerea a „mii de veacuri". Totul se aneantizează, ajungându-se în final, din nou, la dezordinea primordială. În versul „Şi în noaptea nefiinţii totul cade, totul tace", **aliteraţia** se produce prin repetiţia insistentă, de cinci ori, a consoanei **t**, fapt ce sugerează, sub aspect sonor, concentrarea maximă a materiei în golul originar din care s-a născut, prin acţiunea repetată a unei forţe de comprimare de proporţii cosmice, care loveşte la intervale egale, stabilite de ritmul versului, după care, o dată cu ultimul cuvânt, verbul „tace", liniştea se aşterne deasupra universului himeric, numit prin metaforă, „noaptea nefiinţii". Această sintagmă, „noaptea nefiinţii", dă reprezentare plastică universului haotic aflat înaintea altei geneze, echivalent cu celebrul şarpe din diversele mitologii, ce se înghite pe el însuşi.

Finalul poemului închide astfel un ciclu simetric de evoluţie a Universului, reperabilă şi în simetria poeziei, de la cosmogeneză la stingerea lumilor. Liniştea increatului la care se întoarce Universul este tărâmul dintre lumini: universul se cufundă din nou în întuneric, în perspectiva altor cicluri de evoluţie. „Eterna pace" este a Creatorului care nu se supune trecerii timpului, ci aprinde şi stinge universurile ca pe nişte candele. „În sine"-le este chiar împrăştierea componentelor dimensionale, ce nu există decât disparat.

Ex. 12/ p. 145. Explică ideea ciclicităţii, exprimată în versul: „Căci în sine împăcată reîncep-eterna pace".

Ciclicitatea este unul din punctele majore ale poeziei lui Mihai Eminescu: universurile se supun acestor legi ale ciclicităţii, se construiesc pe sintagme ale lumii perfecte, existente în legăturile intrinseci ale particulelor atemporale, ce dirijează, în planul inferior, construcţia lumilor materiale, supuse degradării energetice, nesusţinute de o forţă constantă a reconstrucţiei şi a regenerării.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

♦ FIGURI SEMANTICE ♦

ALEGORIE. Termenul provine din fr. *allégorie*, din lat. de origine gr. *allegoria*. Figură de stil complexă, constând într-o suită de metafore, comparaţii, epitete şi personificări prin care se redă, sub formă concretă, plastică, o idee abstractă. Cea mai potrivită ilustrare a acestei definiţii este **alegoria morţii ca nuntă** din balada „Mioriţa", comentată la capitolul respectiv.

Pe lângă sensul de figură semantică identificabilă ca text literar, termenul are o accepţie mai generală, Hegel afirmând de pildă că alegoria face parte din categoria comparaţiilor ce stabilesc corelaţii între semnificaţiile evenimentelor. Fabula şi parabola se întemeiază pe **alegorii**, considerate **închise**, întrucât substituţia termenului abstract se recunoaşte cu uşurinţă, în timp ce ghicitorile sunt **alegorii deschise**, fiindcă cititorul întâmpină de regulă dificultăţi în identificarea termenului subînţeles. Un **poem alegoric** de un tip special, al geniului, este poezia „Luceafărul" a lui Mihai Eminescu, în care sunt incluse mituri vechi, teze cosmogonice sau motive romantice: al oglinzii, al castelului îndepărtat, al spaţiului oniric. Alegoria geniului constă, aşa cum mărturisea chiar poetul, în faptul că, dacă geniul nu îşi poate găsi fericirea, el nu poate, la rându-i, nici să-i facă fericiţi pe ceilalţi.

COMPARAŢIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari" (1976), din lat. *comparatio*, „asemănare". Este o figură de stil ce stabileşte o asemănare între doi termeni (două obiecte, persoane, acţiuni etc.), pentru a da claritate şi expresie plastică primului termen. **Comparaţia** poate fi **directă**: „Trecut-au anii **ca nouri lungi pe şesuri**" (Mihai Eminescu, „Trecut-au anii"), sau **indirectă**: „Soarele rotund şi palid se prevede pintre nori/ **Ca un vis de tinereţe pintre anii trecători**" (V. Alecsandri, „Iarna"). Comparaţia poate fi **oratorică**, având funcţie exemplificatoare şi fiind construită pe baza inducţiei logice, **poetică**, primul termen fiind abstract, al doilea concret, şi **homerică**: „Cum câteodată când focul izbucneşte-n adâncul/ Codrului şi e purtat de vârtejul de vânt pretutindeni;/ Arborii din rădăcini tot cad mistuiţi de văpaie;/ Cad şi troienii tot astfel în fugă loviţi de puterea/ Lui Agamemnon-Atrid." (Homer, „Iliada").

METAFORĂ. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", denumirea vine din fr. *métaphore*, lat. de orgine gr. *metaphora*, însemnând „transpoziţie". Este procedeul artistic prin care un obiect obişnuit este înlocuit cu unul neobişnuit, pe baza unei corespondenţe reale sau imaginare. Metafora este o figură de stil ce renunţă la termenii comparaţiei, „ca şi", „precum", „ca", „asemenea", un fel de comparaţie simplificată, fiind prin acest fapt mai expresivă, cu efecte semantice şi imagistice neaşteptate.

Aristotel a observat primul care este natura metaforei: trecerea de la un concept ce se aplică la o categorie conceptuală sau la un obiect, la un altul, cu care se aseamănă. Dumarsais observă că „seceta de cuvinte" a născut metafora („Des Tropes"). Metafora este, după Giambattista Vico („Scienza nuova"), o modificare a temeliei lumii, fiind de esenţă metafizică. Jean Paul Richter atribuie metafora „înstrăinării de natură" („Vorschule der Aesthetik"), iar Schlegel o priveşte ca pe un ornament al stilului poetic („Vorlesung uber schöne Literatur und Kunst"). Simboliştii îşi propun să descopere prin metaforă o „lume invizibilă", dincolo de mohorâta lume a realului. Unele cuvinte abstracte îşi au originea în metaforizarea unor concepte mai vechi, iar o explicaţie etnologică este dată de Heinz Werner în „Die Ürsprunge der Metapher", ca provenind din tabuizarea unor concepte mai vechi. Funcţia cognitiv-filozofică este susţinută de Ortega y Gasset în „Cele două mari metafore ale filozofiei": funcţia psihologică vizează catharsisul, iar cea estetică frumosul. Metaforele pot fi **personificatoare**: „Bătrânul fluviu bate-n maluri/ Luptând să rupă trupul gheţii/ Sub care braţele-i sunt prinse" (Duiliu Zamfirescu, „Iarna pe Dunăre"), **cosmologice**: „Tu eşti un cer de toamnă frumos şi fără pată" (Baudelaire, „Convorbire"), **unificatoare**: „plânsul auriu al unei stele" (Al. Philippide, „Aur sterp"), **sinestezice**: „A, noir corset velu des mouches éclatantes" (Rimbaud, „Voyelles"). Lucian Blaga distinge, în „Geneza metaforei şi sensul culturii", **metafore plasticizante**, ce provin din domeniul lumii reale, şi **metafore revelatorii**, sporind semnificaţia faptelor în sine: „Soarele, lacrima Domnului, cade în mările somnului" („Asfinţit marin").

EPITET. Termenul provine din fr. *épithète*, lat. gram. *epitheton*, de origine greacă şi înseamnă „care e adăugat". Este o figură de stil prin care unui obiect i se atribuie o însuşire neobişnuită, relevându-i o imagine artistică inedită. Epitetul poate fi reprezentat prin diverse părţi de vorbire, în poezia modernă fiind clasificat în funcţie de părţile de vorbire care îl construiesc: **substantivale, adjectivale, verbale, adverbiale**.

Tudor Vianu face o clasificare detaliată a tipurilor de epitete, între care distingem: a) **ornant**: „S-a dus zăpada **albă** de pe întinsul ţării." (V. Alecsandri, „Sfârşitul iernei"); b) **individual** („de circumstanţă", care exprimă o trăsătură individuală a obiectului sau legată de obiect): „Flori **albastre** tremur **ude** în văzduhul **tămâiet**." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)"); c) **cromatic**: „Lacul codrilor **albastru**" (M. Eminescu, „Lacul"); d) **personificator**: „Din văzduh **cumplita** iarnă cerne norii de zăpadă." (V. Alecsandri, „Iarna"); e) **metaforic**: „La pământ mai că ajunge al ei păr **de aur** moale." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)");

f) **hiperbolic**: „**Gigantică** poart-o cupolă pe frunte." (G. Coşbuc, „Paşa Hassan"); g) **inversat**: „Şi de **crunta**-mi vijelie tu te aperi c-un toiag?" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). Epitetele pot fi **simple, duble, triple** sau, când sunt mai multe, în succesiune, formează o **pletoră**.

EUFEMISM. Termenul provine din gr. *eu*, „bine", şi *phemi*, „vorbesc"= *euphemismos*, „zicere de bun augur". Figură de stil a ambiguităţii, care constă în atenuarea, în îndulcirea conţinutului unei fapte sau idei dure, triviale, jignitoare ori triste şi substituirea cu o expresie acceptabilă: se spune, de exemplu, „are o **vârstă respectabilă**", în loc de „**e bătrân**", sau „**s-a prăpădit**" sau „**a închis ochii**" pentru „**a murit**".

Există şi un **eufemism onomastic**, determinat în vechime de superstiţii: **Naiba, Ăl din lac, Ucigă-l toaca. Ielele** nu poartă nume tocmai pentru a nu produce rău.

Când eufemismul ajunge să exprime contrariul expresiei iniţiale, devine **antifrază**: „Ai puţintică răbdare! bravos! Fănică trădător! frumos!..." (I. L. Caragiale, „O scrisoare pierdută"). După intenţie, antifraza poate fi **ironică** („leule!" = „slăbănogule!") sau **litotică** („urâto!" = „frumoaso!").

OXIMORON. Conform „Dicţionarului de termeni literari", termenul provine din fr. *oxymoron*, gr. *oxymôron*, dedus din gr. *oxys*, „ascuţit", şi *môros*, „stupid, nebun". Este o figură de stil care conţine două noţiuni, în aparenţă incompatibile, „**un zeu muritor**" de pildă, la Quintilian, sau „se cade să fiu crud, doar spre a fi bun", în „Hamlet", de Shakespeare. Procedeul elegantelor „agerimi", *agudezas*, vine din manierism, în jurul anului 1800, mai ales din Germania, unde se întâlnesc formulări de tipul „bucuros în tristeţea sa", la Hölderlin. La Eminescu, foarte cunoscut este oximoronul din „Călin (file din poveste)", „mândrul întuneric al pădurii de argint", prin care se redă lumina diafană a lunii într-un peisaj nocturn.

PERSONIFICARE. Termenul este derivat din „a personifica", conform fr. *personnification*, de la *personne*, „persoană". Este o figură de stil de esenţă metaforică şi constă în atribuirea unei calităţi umane unui obiect inanimat, modul de comportament, figura, sentimentele acestuia, procedeul derivând din vechile concepţii animiste asupra vieţii. Personificarea este, de regulă, un transfer metaforic al unei denumiri din sfera umană asupra lumii obiectelor: „natura **doarme**", „pământul **geme**", „vântul **se tânguie**", „florile **râd**". Personificarea se întâlneşte mai ales în creaţia folclorică, în fabule şi în poezia lirică: „Primăvara, mama noastră,/ Suflă bruma de pe coastă.". Este o figură de stil dominantă în special în poezie: „Codrule, cu râuri line,/ Vreme trece, vreme vine,/ Tu, din tânăr precum eşti/ Tot mereu întinereşti.// – Ce mi-i vremea, când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună,/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Şi de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea." (Eminescu, „Revedere"). În „Concertul în luncă", de Vasile Alecsandri, „Nuntă în codru", de George Coşbuc, „Rapsodii de toamnă", de George Topîrceanu, un întreg spaţiu este transpus, umoristic, la dimensiune umană.

♦ FIGURI DE CONSTRUCŢIE ♦

ANACOLUT. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *anacoluthe*, gr. *anakolouthon*, „întrerupere". Constă în întreruperea continuităţii sintactice în propoziţie sau în frază. Din punct de vedere gramatical, este considerat o greşeală. În poezie poate avea efecte estetice: „**Soarele**, ce azi e mândru, el îl vede trist şi roş" (M. Eminescu, „Scrisoarea I").

ENUMERAŢIE. Termenul provine din fr. *énumération*, lat. *enumeratio*, desemnând la început un procedeu retoric: înainte de peroraţie se află enumeraţia, ca mijloc de convingere a auditoriului. Pentru captarea bunăvoinţei, oratorul trebuie să enumere cât mai multe aspecte ale subiectului luat în discuţie. Ca figură de stil, constă în enumerarea cât mai multor calităţi sau obiecte în exprimarea ideii sau a imaginii artistice, amplificând-o sau nuanţând-o, atrăgând atenţia asupra ei: „Ia, eu fac ce fac de mult,/ Iarna viscolu-l ascult,/ Crengile-mi rupându-le,/ Apele-astupându-le." (Mihai Eminescu, „Revedere").

GRADAŢIE. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari", termenul provine din fr. *gradation*, lat. *gradatio* (*gradus*, „treaptă"). Constă în trecerea treptată, în progresie crescătoare (**gradaţie ascendentă**) sau descrescătoare (**gradaţie descendentă**), de la o idee la alta, prin cuvinte şi expresii adecvate, cu puternice efecte artistice. Gradaţia ascendentă, până la un punct culminant, se mai numeşte şi **climax**: „Călăreţii împlu câmpul şi roiesc după un semn/ Şi în caii lor sălbateci bat cu scările de lemn, / Pe copite iau în fugă faţa negrului pământ, / Lănci scânteie lungi în soare, arcuri se întind în vânt;/ Şi ca nouri de aramă şi ca ropotul de grindeni,/ Orizonu-ntunecându-l, vin săgeţi de pretutindeni" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). Gradaţia descendentă sau **anticlimaxul** prezintă efectul invers al acumulării expresive: „Dintr-un timp şi vântul tace;/ Satul doarme ca-n mormânt –/ Totu-i plin de duhul sfânt:/ Linişte-n văzduh şi pace/ Pe pământ." (G. Coşbuc, „Noapte de vară").

INVERSIUNE. Provine din fr. *inversion*, lat. *inversio*. Este o figură de stil ce constă în inversarea topicii a două cuvinte diferite, în scopul obţinerii emfazei, al accentuării ideii poetice: „**Porni** luceafărul. Creşteau/ În cer **a lui** aripe" (M. Eminescu, „Luceafărul"). Inversiunea din aceste versuri are rolul de a amplifica zborul cosmic al luceafărului. Faptul că poetul porneşte construcţia versului cu verbul de mişcare este semnificativ, sugerând smulgerea de pe firmament a luceafărului, efortul unei decizii cu imense implicaţii la scară cosmică.

REPETIŢIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *répétition*, lat. *repetitio*. Constă în utilizarea de două sau mai multe ori a aceluiaşi grup de sunete, a aceluiaşi cuvânt, a aceleiaşi sintagme sau structuri gramaticale. **Repetiţia lexicală** este cea mai răspândită: „Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte." (M. Eminescu, „Peste vârfuri"). Repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme în poziţie iniţială, realizând relaţii de simetrie, se numeşte **ANAFORĂ**: „**Tot ce**-n ţările vecine e smintit şi stârpitură,/ **Tot ce**-i însemnat cu pata putrejunii de natură,/ **Tot ce** e perfid şi lacom, **tot** Fanarul, **toţi** iloţii,/ **Toţi** se scurseră aicea şi formează patrioţii" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). Inversul acesteia este **EPIFORA**: „Orchestra începu cu o indignare graţioasă./ Salonul alb visa cu roze **albe**–/ Un vals de voaluri **albe**…" (G. Bacovia, „Alb"). **CHIASMUL** (din fr. *chiasme*, gr. *khiasma*, „încrucişare") este o **repetiţie gramaticală**, care constă în încrucişarea unor construcţii sau în gruparea simetrică a unor mesaje, o dublă antiteză: „Tremura lucrând,/ Lucra tremurând." („Monastirea Argeşului"). **PARALELISMUL SINTACTIC** este tot o repetiţie din sfera gramaticii: „Feţişoara lui,/ Spuma laptelui;/ Mustăcioara lui,/ Spicul grâului;/ Perişorul lui,/ Pana corbului;/ Ochişorii lui,/ Mura câmpului!…" („Mioriţa"). **Repetiţiile fonologice** sunt figuri de sunet: **aliteraţia** şi **asonanţa**.

REFREN. Termenul provine din fr. *refrain*, după lat. *refringere*, „a rupe"; din punct de vedere literar, el desemnează cuvântul, versul sau versurile care se repetă, la anumite intervale, pentru a sublinia o anumită idee: „De ce nu-mi vii, de ce nu-mi vii?" (M. Eminescu, „De ce nu-mi vii"). Ideea de muzică pe versuri de poezie este foarte veche, regăsindu-se în literatura greacă, în ditiramb, în cântecele alternative, contribuind la adâncirea ideii poetice. Refrenul se regăseşte şi în contemporaneitate, după marele succes avut în simbolism.

◆ FIGURI DE GÂNDIRE ŞI DE COMPOZIŢIE ◆

ANTITEZĂ. Denumirea provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *antithèse*, gr. *antithesis*, „opoziţie". Figură de stil derivată dintr-un procedeu de gândire care constă în asocierea a două cuvinte, expresii, idei, imagini sau noţiuni cu sens contrar, cu scopul de a se pune în evidență reciproc: „Vreme **trece**, vreme **vine**,/ Toate-s **vechi** și **nouă** toate;/ Ce e **rău** și ce e **bine**/ Tu te-ntreabă și socoate" (M. Eminescu, „Glossă"); „Căci *voi* **murind în sânge**, *ei* pot **să fie mari**." (M. Eminescu, „Împărat și proletar").

HIPERBOLĂ. Termenul provine din fr. *hyperbole*, gr. *hyperbole* (*hyper*, „peste, deasupra", *ballein*, „a arunca"). Este o metaforă la care transferul denumirii are drept consecință mărirea exagerată, intensificarea imaginii obiectului sau invers, minimalizarea acesteia peste limitele sale firești. Hiperbola este folosită în limbajul curent, prin crearea unor termeni ce sugerează exagerarea pozitivă sau negativă: „un uriaș", pentru un om înalt, „un pigmeu", pentru un om scund. După Demetrios, hiperbola, ca proces de gândire, se realizează: – **prin asemănare**, înrudindu-se cu comparația: „fuge **ca vântul**", „În grâu spicul **cât cocoșu**'" (T. Arghezi, „Mamă Țară"); – **prin exces**: „**mai albă ca zăpada**"; – **prin imposibilitate**: „își sprijină capul **de cer**".

În funcție de partea de vorbire prin care se exprimă, Gh. N. Dragomirescu le clasifică astfel: a) ***hiperbola verbală***, realizată de regulă prin metaforă: „Bătrânii se supără că și cei tineri au început **să zboare**..." (Al. Vlahuță); „Flăcările **se înălțau până la cer**." (Al. Vlahuță), verbul fiind asociat aici cu substantive și expresia având sens adverbial; b) ***hiperbola adjectivală***: „spiritele nenorocite sunt purtate fără repaos de suflarea vijeliilor **infernale**" (Al. Odobescu); c) ***hiperbola substantivală***: „Căci se adunau păgânii roată/ Și-**un om** era reduta toată." (G. Coșbuc); d) ***hiperbola perifrastică***: „Frumoasă **cât eu nici nu pot/ O mai frumoasă să-mi socot**." (G. Coșbuc, „Nunta Zamfirei").

În literatura română, cea mai cunoscută hiperbolă este aceea din balada „Pașa Hassan", de George Coșbuc, de fapt o **hiperbolă globală**, **cumulativă**, ce include sugestii hiperbolice și metaforice produse de mai multe expresii literare: „**Sălbatecul** vodă e-n zale și-n fier/ Și zalele-i zuruie **crunte**,/ **Gigantică** poart-o cupolă pe frunte,/ Și vorba-i e **tunet**, răsufletul **ger**,/ Iar **barda**-i din stânga **ajunge la cer**,/ Și vodă-i un **munte**".

METONIMIE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *métonymie*, lat., gr. *metonymia*, „re-numire, înlocuire a unui nume cu altul". Reprezintă transferul denumirii bazat pe contiguitatea logică dintre obiecte. În timp ce metafora redă asemănările exterioare, metonimia reflectă legăturile interne, mai abstracte, fiind un fel de metaforă esențializată: – **contingențe spațiale**: clasă („sală")/ clasă („de elevi"); – **contingențe temporale**: prânz („amiază")/ prânz („masa de prânz"), oră („60 de minute")/ oră („lecție"); – **legătura dintre cauză și efect**, dintre acțiune și rezultatul acțiunii: traducere („acțiunea de a traduce")/ traducere („text tradus").

Metonimia păstrează, ca și metafora, o mare putere de plasticizare: „Tu te lauzi că **Apusul** înainte ți s-a pus?" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"); „Luna-și **picură argintul**/ Tremurându-l pe fereastră." (O. Goga).

♦ FIGURI DE ADRESARE (DE INSISTENȚĂ) ♦

IMPRECAȚIE. Termenul provine din fr. *imprécation*, lat. *imprecatio*, „blestem". Este la origine o practică magică de invocare a unor făpturi malefice supranaturale pentru pedepsirea cuiva care a încălcat promisiunile sau relațiile normale din comunitate. Poeții romantici preiau din folclor tehnica literară a imprecației și o transformă în figură de stil foarte expresivă, uneori de o virulență excesivă. Imprecații memorabile scriu Dimitrie Bolintineanu, în „Mihnea și Baba", Vasile Alecsandri, în „Baba Cloanța", și Tudor Arghezi, în „Blesteme".

INTEROGAȚIE RETORICĂ. Provine din fr. *interrogation*, lat. *interogatio*, „întrebare". E o figură de stil ce constă în una sau mai multe întrebări adresate unui auditoriu de la care de altfel nu se așteaptă răspuns. Interogația are rolul de a transpune în registru poetic sentimentele puternice, pasiunile, dar mai ales indignarea, revolta: „Voi sunteți urmașii Romei? Niște răi și nişte fameni!/ I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni!" (M. Eminescu, „Scrisoarea III"). În retorică, interogaţia are rolul de a menţine trează atenţia auditoriului.

INVECTIVĂ. Figură de stil care exprimă o atitudine violentă sau injurioasă faţă de o persoană sau un grup de persoane, într-un limbaj exclamativ, imperativ sau retoric. Este folosită de Mihai Eminescu în „Scrisoarea III": „Prea v-aţi arătat arama, sfâşiind această ţară,/ Prea făcurăţi neamul nostru de ruşine şi ocară,/ Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,/ Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi – nişte mişei!". Procedeul este preluat în secolul XX de grupările avangardiste, pentru a insurmonta, prin programele lor, arta burgheză, considerată învechită. Apar chiar opere literare pe această temă, de pildă „Poemul invectivă", de Geo Bogza.

INVOCAŢIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *invocation*, lat. *invocatio*, „chemare, rugă". Reprezintă cererea de sprijin adresată de poet unei divinităţi sau, cel mai adesea, muzei: „O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a petrece/ Şi cânturi nouă smulge tu din liră-mi!" (M. Eminescu, „[Sunt ani la mijloc]"). Sensul hieratic sau magic dispare când invocaţia este **parodică**, precum în „Ţiganiada" lui Ion Budai-Deleanu. Invocaţia este **retorică** atunci când e adresată, sub formă de întrebare, a cărei nuanţă se pierde pe parcurs, unui personaj real sau imaginar: „Cum nu vii tu, Ţepeş Doamne, ca punând mâna pe ei,/ Să-i împarţi în două cete, în smintiţi şi în mişei,/ Şi în două temniţi large cu de-a sila să-i aduni,/ Să dai foc la puşcărie şi la casa de nebuni!" (M. Eminescu, „Scrisoarea III").

♦ FIGURI DE SUNET ♦

ALITERAŢIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *allitération*, fiind, în poezie, o repetare în mod voit a unor consoane, cu efect muzical. Un exemplu de aliteraţie este poezia „Clopotele" a lui Edgar Allan Poe: „Clopote de-alarmă, clopote de aramă!/ Ce fantastice terori tulburarea lor proclamă!/ Şi-ntr-al nopţii aspru vânt/ Cu ce spaimă ne-spăimânt". În funcţie de consoana repetată, aliteraţia se numeşte **lambdacism**: „O cal de val/ Peste cavală" (Ion Barbu), **mitacism**: „Murmură glasul mării", **iotacism**: „Non fuit istum iudicium iudicii simile, iudices" („Judecători, această judecată nu a semănat judecată", Cicero). Cunoscute sunt, în literatura română, aliteraţiile cu caracter onomatopeic din poezia lui George Coşbuc: „Sălbatecul vodă e-n zale şi-n fier/ Şi zalele-i zuruie crunte" („Paşa Hassan"), „Prin vulturi vântul viu vuia,/ V'run prinţ mai tânăr când trecea" („Nunta Zamfirei") sau din a lui Mihai Eminescu: „Vâjâind ca vijelia şi ca plesnetul de ploaie..." („Scrisoarea III"). Aliteraţia se realizează şi prin repetarea unor vocale, cu efecte eufonice, susţinând astfel anumite trăsături ale imaginii poetice, încadrabile în caracteristicile ei generale: „Argint e pe ape şi aur e-n aer" (Mihai Eminescu), în care efectele sonore ale vocalelor **a** şi **e**, de plutire lină, diafană, completează imaginea nocturnă, luminescentă, sublunară, creată de metaforele „argint" şi „aur".

ASONANŢĂ. Denumirea provine din fr. *assonance*, it. *assonanza*, după lat. *ad*, „la", şi *sonare*, „a suna". Este o figură de sunet legată de rimă; constă în identitatea, la finalul versurilor, numai a vocalelor sau a diftongilor, începând cu ultimul accent, în timp ce sunetele următoare nu mai sunt coincidente, creând ceea ce se numeşte **rimă imperfectă**: „Toate păsările dorm,/ Numai una n-are somn." (L. Blaga); „Doamne, Doamne, mult zic Doamne,/ Dumnezeu pare că doarme." (L. Blaga)

ONOMATOPEE. Figură de sunet a cărei denumire provine din gr. *onomatopoiia*, din *onoma*, „nume", şi *poiein*, „a face", sugerând imaginea auditivă a unei acţiuni, pe baza unor sunete imitative din alcătuirea cuvintelor: „Haid, săriţi, flăcăi, ce sfântul!/ Daţi cu toţi **tropotitura**, Tot mai scurt şi **trop**!" (G. Coşbuc, „Hora"). Sunt poeţi care au obţinut armonii imitative prin efecte sonore onomatopeice: G. Topîrceanu, în poezia „Un duel" (lupta dintre doi cocoşi): „De ce vă puneţi gheara-n gât?/ Să lase unul **cât de cât**,/ Să dea şi celălalt ceva, –/ Eu,

cât de cât, socot c-o da!". În „Mihnea şi Baba", D. Bolintineanu obţine o onomatopee poetică folosind ritmul dactilic ce sugerează tropotul calului: „Mihnea încalecă, calul său tropotă,/ Fuge ca vântul...". Al. Macedonski încearcă, sub influenţa instrumentalismului, să redea dangătul clopotului: „**Un an, dând d-ani, leag-an d-an, d-ani vani...**".

Manualele ART 2, CORINT 1, CORINT 3,
NICULESCU, SIGMA

LUCEAFĂRUL

Repere analitice

SPECIA LITERARĂ:

- **poem alegoric** destul de întins, care cumulează şi trăsături ale altor specii literare: meditaţia filozofică, idila, pastelul, elegia, satira;
- poemul are o desfăşurare epică uşor perceptibilă, însă cu un cumul de multiple şi profunde semnificaţii;
- **alegoria** este folosită ca o **figură de compoziţie**, care dobândeşte proporţiile unei forme creatoare din care se desprind marile viziuni romantice ale lui Eminescu.

GENEZA POEMULUI:

- schema epică rezultă din prelucrarea unui basm popular cules din Muntenia de germanul Richard Kunisch, „Fata în grădina de aur" („Das Mädchen im goldenen Garten"), şi publicat la Berlin în anul 1861;
- în „Opera lui Mihai Eminescu", G. Călinescu explică modul în care a procedat poetul: „Înlăturând afabulaţia complexă de basm şi oprindu-se numai la episodul zmeului, făcând din Florin un Cătălin, copil de casă, contopind zmeul din basm cu Lucifer din «Miradonis» şi din toată literatura romantică, bizuită pe imagini astrale, Eminescu a compus «Luceafărul», al cărui înţeles simbolic era pus în marginile romanticei definiţii a geniului.";
- sensul fundamental al alegoriei îl dă tot Eminescu, printr-o însemnare din manuscrisul 2275: „Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.".

STRUCTURA TEXTULUI:

- poemul are o schemă epică simplă, structurată în patru tablouri, care creează un cadru atemporal, de basm, un basm însă „atipic", care implică de la început spaţii mai puţin obişnuite;
- primul tablou, alcătuit din strofele 1-43, prezintă idila dintre fata „din rude mari împărăteşti" şi Luceafăr; perspectiva este ascensivă, dinspre tărâmul terestru spre spaţiul cosmic; cele două materializări ale Luceafărului sunt neptunică şi uranică, greu suportabile de către fiinţa terestră;
- tablourile următoare, al doilea (strofele 44-64) şi al treilea (strofele 65-85), se situează într-un raport de simultaneitate, dar fără nici o contingenţă între ele; în idila incipientă dintre Cătălin şi Cătălina, terestrul nu se mai relaţionează cu astralul, nici nu este prea bine determinat, fiind sugerate posibile coridoare labirintice de castel, spaţii închise,

strâmte, fără comunicare către înalt; al treilea tablou cuprinde imaginea **zborului cosmic**, o culminaţie de viziuni grandioase şi de neobişnuite virtuţi metaforice ale unor cuvinte de o simplitate exemplară;

- în ultimul tablou (strofele 86-98), perspectiva este descendentă, pornind mai întâi din punctul genuin al lumilor, pentru a fixa insignifianţa acelui „pământ rătăcitor", pe care oamenii, ca şi în „Scrisoarea I", „durează-n vânt/ Deşerte idealuri", apoi dintr-un plan mai apropiat sferei terestre, în care se reia imaginea idilei pământene, petrecută într-o atmosferă tipic romantică, nocturnă, ca în „Sara pe deal", în care fata priveşte spre cer, invocând astrele, „stelele cu noroc", pentru a-şi asigura destinul terestru.

TEME ŞI MOTIVE POETICE

- tema iubirii imposibile dintre o fiinţă pământeană şi o entitate eternă; geniul (reprezentat în două ipostaze, demiurgul, creatorul lumii, şi Hyperion, aflat în imediată apropiere în ierarhia cosmică), timpul uman şi cel universal, relativitatea timpului şi a spaţiului, cosmogonia (naşterea şi stingerea lumilor, a Universului), societatea umană etc.;
- luna, stelele, luceafărul, marea, soarele, oglinda, visul, somnul, codrul, zborul cosmic, fortuna labilis, haosul primordial, lumina etc.

Comentariu literar

Marcat definitiv de însemnele şi de aura capodoperei, poemul „Luceafărul" a generat, de-a lungul timpului, o cantitate considerabilă de interpretări critice. Ca o cometă ce străbate spaţiile astrale, nucleul genuin, luminescent al acesteia trage după sine o imensă trenă de studii şi de analize, unele de mare fineţe şi profunzime, astfel încât un nou demers, chiar cu scop didactic declarat sau poate cu atât mai mult, îşi asumă riscuri şi dificultăţi în plus, din mai multe motive. Unul este al nivelului de comprehensiune la care trebuie să se exercite abordarea analitică, având în vedere simplitatea aparentă a textului şi subtilităţile lui niciodată explorate integral, concreteţea narativă a alegoriei şi sensurile ei profunde, trebuind – într-o structură unitară şi coerentă, instructivă în plan didactic – să fie cuprins un câmp de informaţie suficient pentru a răspunde cât mai multor subiecte posibile. Apoi, un astfel de studiu are şi menirea de a ilustra valoarea de capodoperă a poemului în contextul romantismului românesc şi european şi mai ales preeminenţa poetului român în ilustrarea unor teme şi motive literare de circulaţie universală, superioare, uneori, ca amploare a viziunii poetice, unor opere de incontestabilă notorietate.

Structural, „Luceafărul" este un **poem alegoric** destul de întins, de 98 de strofe, cu o desfăşurare epică uşor perceptibilă, însă cu un cumul de semnificaţii pe care niciun exeget nu poate spune că le-a dus până la capăt. Alegoria trebuie înţeleasă nu în sensul obişnuit, de figură de stil, ci ca o **figură de compoziţie**, care, în cazul de faţă, dobândeşte proporţiile unei forme creatoare din care se desprind marile viziuni romantice ale lui Eminescu. Schema epică este de basm şi rezultă, precum se ştie, chiar din prelucrarea, în forme succesive, a unui basm popular cules din Muntenia de germanul Richard Kunisch, „Fata în grădina de aur" („Das Mädchen im goldenen Garten"), şi publicat la Berlin în anul 1861. În „Opera lui Mihai Eminescu", G. Călinescu explică modul în care a procedat poetul: „Înlăturând afabulaţia complexă de basm şi oprindu-se numai la episodul zmeului, făcând din Florin un Cătălin, copil de casă, contopind zmeul din basm cu Lucifer din «Miradonis» şi din toată literatura romantică, bizuită pe imagini astrale, Eminescu a compus «Luceafărul», al cărui înţeles simbolic era pus în marginile romanticei definiţii a geniului.".

Sensul fundamental al alegoriei îl dă tot Eminescu, prin cunoscuta însemnare din manuscrisul 2275: „Aceasta este povestea. Iar înţelesul alegoric ce i-am dat este că, dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pământ nici e capabil de a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc.".

Mihai Eminescu se află aici, de fapt, în postura ucenicului vrăjitor, care, prin prolifica sa forţă creatoare, dezlănţuie puterile ascunse ale cuvintelor, concentrate în versuri de o limpezime exemplară, de o clasicitate a expresiei rar întâlnită. Imaginea plastică cea mai potrivită pentru a determina poziţia acestei capodopere în constelaţia valorilor este aceea de *black hole*, care absoarbe, de pe vaste întinderi, idei de cea mai diversă şi uneori neaşteptată provenienţă, topindu-le în vastul laborator al creaţiei şi încărcându-le cu marile viziuni creatoare. Poetul priveşte o dată spre folclorul românesc, de unde extrage mituri vechi, în primul rând motivul Zburătorului, dar şi credinţe în demoni acvatici, într-o Ştimă a apelor, un Cel din tău, cu care Luceafărul, în întrupările şi aspiraţiile sale erotice, are asemănări. Pe de altă parte, fiind, cronologic, ultimul mare poet romantic european, când resursele creatoare ale acestui curent erau de mult stinse, Eminescu, prin formaţia sa filozofică şi literară, duce la apogeu teme şi motive romantice de largă circulaţie, unele vechi de când există cugetarea şi literatura, *fortuna labilis*, **cosmogonia, zborul intemporal, relativitatea timpului** şi a spaţiului, **visul, natura, dragostea**. Prin vizionarism, Eminescu priveşte însă şi spre viitor, transcende timpul în care a trăit, prefigurând, la modul mitopoetic, ficţional, teorii cosmogonice de cea mai frapantă actualitate. Toate acestea se compun şi se descompun din „Luceafărul" eminescian, într-o sinteză unică şi irepetabilă.

Această imensă pădure de simboluri şi de viziuni lirice profunde se ridică pe o schemă epică simplă, structurată în patru tablouri, într-un cadru atemporal, de basm, un basm însă „atipic", care implică de la început spaţii mai puţin obişnuite. În primul tablou, prefigurat în strofele 1-43 şi cuprinzând idila dintre fata de împărat şi Luceafăr, se deschide o perspectivă ascensivă, dinspre tărâmul terestru spre spaţiul cosmic, fiecare deduse din detalii strict funcţionale poetic. După „Zburătorul" lui Ion Heliade-Rădulescu, „Luceafărul" reia tema iubirii imposibile dintre două fiinţe aparţinând unor lumi diferite, o fiinţă muritoare, deşi mai puţin comună, chiar înzestrată cu atributele unicităţii („Şi era una la părinţi/ Şi mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinţi/ Şi luna între stele."), alta venind dintr-o lume eternă, pentru care categoriile perisabile, timp, spaţiu, moarte nu există („Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte") sau sunt definite numai din perspectivă umană, terestră. De o parte se aşază spaţiul închis, în care se află fata „din rude mari împărăteşti", pe care nu-l poate părăsi nicicum, un castel enigmatic, la marginea unei mări, dom cu bolţi falnice şi numai cu o fereastră deschisă spre cer, de cealaltă se desfăşoară orizonturile idealităţii, „mişcătoarele cărări" ale infinitului, din care „un mândru chip se-ncheagă", cel al Luceafărului. Elena Tacciu, în „Eminescu. Poezia elementelor", vede, în această ipostazare, „dialectica sferelor uranică şi telurică", simbol mitologic, reactivat şi consacrat de romantici, o expresie a „erosului cosmic", prin magnetismul lor reciproc. Într-adevăr, teluricul şi uranicul sunt două lumi aflate odată, la începutul timpurilor, împreună. Teluricul reprezintă căderea în desuetudine, energia iniţială degradată în materie, ultima treaptă, zice Böhme, a emanaţiei demiurgice, a creaţiei, chiar demers punitiv al mâniei divine; uranicul, în schimb, este celestul mereu în mişcare, energie pură, lumină. Desincronizarea lor temporală, neconcordanţa dintre timpul terestru şi cel cosmic, răsfrântă şi asupra fiinţelor, constituie esenţa dramei erotice pe care o traversează cele două personaje exponenţiale. Atracţia erotică este expresia unei nostalgice întoarceri în timpul primordial şi, raportată la scară cosmică, o expresie a atracţiei universale. Venind din direcţii contrare, fata „din rude mari împărăteşti" aspirând spre înalt, Luceafărul coborând, încercând trăirea şi cunoaşterea pe care le dă situarea în planul terestru şi uman, personajele se determină reciproc, fac un transfer de atribute benefice: ea tinde la condiţia genialităţii şi se salvează de dispreţul de tip schopenhauerian, el încearcă să se împlinească prin iubire: „Îl vede azi, îl vede mâni,/ Astfel dorinţa-i gata;/ El iar, privind de săptămâni,/ Îi cade dragă fata.".

Limita dintre cele două lumi, care uneori se pot astfel întâlni, este **oglinda** subţire **a visului**, motiv prin excelenţă romantic, ce permite conexiuni altfel imposibile: „Şi din oglindă luminiş/ Pe trupu-i se revarsă"; „Ea îl privea cu un surâs,/ El tremura-n oglindă,/ Căci o urma adânc în vis/ De suflet să se prindă.". **Invocaţia magică**, rostită de două ori identic („– Cobori în jos, luceafăr blând,/ Alunecând pe-o rază,/ Pătrunde-n casă şi în gând/ Şi viaţa-mi luminează!"), se înscrie în tipologia **oglinzii magice**, motiv complex, care ar necesita o demonstraţie mai amplă. Mai important însă este să insistăm asupra altui motiv, al **luminii**, prezent, în diverse expresii poetice, de-a lungul întregului poem. Este vorba, desigur, de lumina originară, ce izvora „în ziua cea de-ntâi", lumina de la capătul timpului şi al lumilor, al cărei purtător este şi Luceafărul-Hyperion, eon situat foarte aproape, în ierarhia cosmică, de Creator. El însuşi este un **luci-fer**, un făcător de lumină, şi invocaţia grea de sensuri a fetei are rostul întoarcerii fiinţei la izvoarele divine, al aşezării vieţii terestre sub semnul unei predestinări benefice. Umplerea de lumină, reenergizarea, reinserţia în etern vizează determinări esenţiale ale fiinţei, spaţiul, spiritul, destinul: „Pătrunde-n **casă** şi în **gând**/ Şi **viaţa**-mi luminează!".

Transgresările uranic-terestru, posibile în plan oniric, în apele adânci ale oglinzii şi ale visului, se asociază, în elanul coborâtor al Luceafărului, potenţat erotic, tot cu efectul metamorfozelor luminii. Dar apropierea dintre cele două lumi stă, tot timpul, sub semnul limitelor de neînlăturat. Fata „din rude mari împărăteşti" – Cătălina nu poate depăşi în niciun fel condiţia terestră, nu poate exceda, în sens ascensional, spaţiul, îi lipseşte zborul, nu se poate sustrage nicidecum forţei gravitaţionale care o ţine înlănţuită în „cercul strâmt". Luceafărul, în schimb, nu se poate elibera de **povara luminii**, echivalentă cu nemurirea. De altfel, Părintele Ceresc tocmai această imposibilitate i-o subliniază: „– Hyperion, ce din genuni/ Răsai c-o-ntreagă lume,/ Nu cere semne şi minuni/ Care n-au chip şi nume."; „Iar tu, Hyperion, rămâi,/ Oriunde ai apune...". De aceea, metamorfozele sale în planul terestru, ca răspuns la chemarea pătimaşă a fetei, dar şi ca impuls erotic propriu, tot mai tulburător pentru o fiinţă prin excelenţă apolinică, păstrează, abia conturată sau violent marcată, aura de lumină originară. În prima întrupare, neptuniană, combustia violentă se consumă la început, creând forţele necesare desprinderii, ruperii năprasnice de pe firmament: „El asculta tremurător,/ Se aprindea mai tare/ Şi s-arunca fulgerător,/ Se scufunda în mare". Contactul cu elementul acvatic îi calmează impulsurile erotice, propagate la scară cosmică, îl face mai accesibil condiţiei terestre sub care se înfăţişează fetei. El apare în chipul unui **demon acvatic** („Şi apa unde-au fost căzut/ În cercuri se roteşte,/ Iar din adânc necunoscut/ Un mândru tânăr creşte."), re-„născut din ape", cu însuşiri de Zburător, ca în „Călin (file din poveste)": „Uşor el trece ca pe prag/ Pe marginea ferestrei/ Şi ţine-n mână un toiag/ Încununat cu trestii.". Lumina îi marchează şi acum chipul, dar într-o difuziune discretă, siderală, pulsând în **aură voievodală** în care se prezintă, în părul „de aur moale" şi mai ales în strălucirea demonică a ochilor. Apele oglinzii în care îşi proiectează acest chip virtual atenuează însă culorile, dându-i o paloare ireală, efeminată, serafică, de înger care i se arată fetei în vis: „Iar umbra feţei străvezii/ E albă ca de ceară –/ Un mort frumos cu ochii vii/ Ce scânteie-n afară.".

A doua materializare este mai violentă, incandescentă, concordantă cu tensiunile erotice mai mari acumulate. Desprinderea din sfera aştrilor se face „cu greu", ca şi prima oară, dar acum cu o combustie energetică uriaşă, ce implică fenomene cosmice de mari proporţii, plasticizate de Eminescu prin metafore inegalabile, vizionare: „Cum el din cer o auzi,/ Se stinse cu durere,/ Iar ceru-ncepe a roti/ În locul unde piere;// În aer rumene văpăi/ Se-ntind pe lumea-ntreagă,/ Şi din a chaosului văi/ Un mândru chip se-ncheagă.". Luceafărul se înfăţişează fetei, de astă dată, cu toată forţa virilă a creaţiei originare, cu chip plutonic, fiu al Soarelui şi al nopţii primordiale: „Pe negre viţele-i de păr/ Coroana-i arde pare,/ Venea plutind în adevăr/ Scăldat în foc de soare.". Ne putem întreba dacă, în această ipostază demonică, Luceafărul nu aspiră la statutul de răzvrătit împotriva Creatorului, încercând, odată erosul acceptat de fată, împlinit, să preia creaţia pe cont propriu, prin uriaşul magnetism erotic pe care îl propagă la scară cosmică. În adevăr, absorbţia telurlcului în punctul genuin, întoarcerea lumilor în locul din care au pornit echivalează, după teoriile astrofizicii moderne, cu o nouă geneză, o nouă proiecţie, uriaşă, în spaţii a galaxiilor. De altfel, este cunoscută, din mitologie, tentaţia lui Lucifer, primul între îngeri, de a se răzvrăti împotriva lui Dumnezeu şi „Biblia" chiar îl prezintă, ca „făcător de lumină", făuritor al lumilor, deci un posibil substitut al acestuia. De la „Paradisul pierdut" („Paradise lost") al lui Milton, al cărui personaj rebel este Lucifer, mitul îngerului căzut, pedepsit pentru răzvrătire, face o glorioasă carieră în romantism, în „Elóa", de Vigny, „Cain" al lui Byron, „Sfârşitul Satanei" („La Fin de Satan"), de Victor Hugo, „Demonul" lui Lermontov, personaje capabile de mari revolte, cu care Luceafărul eminescian se aseamănă prin înfăţişarea demonică, prin frumuseţe strălucitoare, ireală, şi prin incandescenţă astrală. În fine, însuşi Eminescu îl numeşte pe Hyperion „rebel", în versiunea a patra a poemului (publicată în „Almanahul România Jună", din aprilie 1883), prin vocea Demiurgului care îi relevă imposibilitatea morţii: „Hyperion, care rebel/ Răsai din lumi cu soare,/ Cine nu are moarte-n el,/ Acela nu mai moare.".

Revenind în spaţiul oniric al poemului, apropierea maximă a Cătălinei fie de răceala acvatică, fie de focul originar subliniază incongruenţa dintre cele două lumi, incompatibilitatea comunicării erotice. „Cătălina însă, constată Elena Tacciu în «Mitologie romantică», emanaţie a timpului finit, nu poate suporta materializările biologice ale eternităţii, nici glacialul oceanic, nici dezlănţuirea energiei solare." Ea nu poate avea percepţia accederii în spaţiile oferite de fiecare dată de Luceafăr, imensele hale marine ce amintesc de Walhala zeului Odin sau infinitele spaţii astrale, ci îşi reprezintă povestea de iubire în limitele spaţiului propriu, terestru, de acum bidimensional, căci elanul ascensiv se curmă prea curând: „Dar dacă vrei cu crezământ/ Să te-ndrăgesc pe tine,/ Tu te coboară pe pământ,/ Fii muritor ca mine.".

Tablourile următoare ale poemului, al doilea (strofele 44-64) şi al treilea (strofele 65-85) se situează într-un raport de simultaneitate, dar fără nicio contingenţă între ele. Terestrul nu se mai relaţionează cu astralul, nici nu este prea bine determinat, fiind sugerate posibile coridoare labirintice de castel, spaţii închise, strâmte, fără comunicare către înalt. Se poate pune chiar întrebarea dacă simultaneitatea temporală este reală sau măcar posibilă, ştiut fiind că timpul terestru şi timpul cosmic sunt relative, urmând alte sfere de coordinaţie. „Mai multe zile", cât Luceafărul-Hyperion străbate, „gând purtat de dor", galaxiile către originea universului, reprezintă, în planul terestru, un timp suficient pentru împlinirea unei profane poveşti de dragoste. Această secvenţă dezvăluie, gradat, o idilă în registru minor, un joc erotic transpus, de la scară cosmică, în salon, salvat însă, prin puritatea vârstei celor doi protagonişti şi prin inventivitate ludică, de satira violentă din „Scrisoarea V". Desprinsă din contextul „Luceafărului", idila s-ar putea integra, fără incongruenţe, în tema dragostei şi a naturii, alături de „Floare albastră" sau „Dorinţa". Cătălina se prinde în scenariul erotic pentru că are unele similitudini cu cel din spaţiul oniric, este o compensaţie, în regimul diurn, pentru marile tensiuni şi aspiraţii astrale, nocturne. Cătălin, omonimul masculin al propriului nume, este o întrupare erotică reală, egală sieşi, poate de o extracţie mai joasă („viclean copil de casă", paj, „băiat din flori şi de pripas"), ceea ce, la urma urmei, îi poate asigura fetei un anume confort sufletesc, o convalescenţă binevenită după o iubire pustiitoare. Se repetă, şi aici, privirea plină de patos, mai mult o pândă furişată, chemarea erotică, lipsită însă de pulsiuni magice, complicatul joc al dragostei, al gesturilor îndrăzneţe sau mai reticente, comparabil, la altă scară, cu tremurul din înalt al Luceafărului. Mai mult, Cătălina retrăieşte proiecţia unor imagini din copilărie, recuperarea din memorie, pe cale psihanalitică, a unui arhetip, pe care îl echivalează cu aspiraţiile prezente: „Încă de mic/ Te cunoşteam pe tine,/ Şi guraliv şi de nimic,/ Te-ai potrivi cu mine...". Cătălin se dovedeşte, pe această axă a psihismului abisal (imagini din subconştient – imagini onirice), un terapeut desăvârşit, transferând asupra sa, prin uitare, atributele covârşitoare ale celuilalt şi eliberând-o pe fată atât de obsesiile propriului eu („de părinţi"), cât şi de povara iubirii magice: „Hai ş-om fugi în lume,/ Doar ni s-or pierde urmele/ Şi nu ne-or şti de nume,// Căci amândoi vom fi cuminţi,/ Vom fi voioşi şi teferi,/ Vei pierde dorul de părinţi/ Şi visul de luceferi.".

Imaginea **zborului cosmic**, intemporal, din al treilea tablou reprezintă o culminaţie de viziuni grandioase şi de neobişnuite virtuţi metaforice ale unor cuvinte de o simplitate descumpănitoare. Vibraţia de cristal a acestora are contingenţă directă în muzica sferelor, ca o simfonie astrală, cu modulaţii variabile, orchestrate pe întreaga scară a lumilor. Uvertura este mai abruptă, figurând smulgerea de pe firmament a Luceafărului: „Porni luceafărul. Creşteau/ În cer a lui aripe", ca după aceea armoniile sonore să se continue lin, spre stingere, până la ultimele puteri ale sonurilor, „Pân' piere totul, totul", până la golul originar, iar în final să răsune glasul tunător al Demiurgului, care să reumple imensele spaţii. Acestei armonice vibraţii de sonuri i se asociază imagini vizuale care plasticizează, în chip inegalabil în poezia romantică a lumii, spaţiile galactice şi neantul, populându-l cu „mări, de-a-notul", cu „a chaosului văi", cu goluri din care nici timpul nu se mai poate naşte. Universul este, pentru Eminescu, mai întâi muzical, abia în al doilea rând vizual, cu forme abia conturate, în stare născândă, predimensionale şi intemporale: „Căci unde-ajunge nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaşte,/ Iar vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte.".

Aceste metafore esenţiale prefigurează, în chip mitopoetic, cele mai noi teorii cosmogonice, modelul secolului al nouăsprezecelea, Kant-Laplace, ca şi filozofiile conexe, îndeosebi a lui Schopenhauer, la care s-a făcut deseori referire, căzând, în cazul poetului român, cu totul în desuetudine. Se poate deduce din „Luceafărul" că universul este conceput ca un spaţiu cu dimensiuni înfăşurate unele în altele, fiind mai multe decât cele patru convenţionale, şi care, acum, pe Hyperion „îl înconjor/ Ca nişte mări, de-a-notul...". Una dintre acestea, supradimensională, îi permite Luceafărului să ajungă la capătul spaţiului şi al timpului, unde se află Stăpânul Absolut, marele Creator, fixându-i, totodată, numele de Hyperion, cel ce merge pe deasupra, care alege totdeauna calea cea mai scurtă. Este vorba de fapt de o scurtcircuitare a spaţiului, de ceea ce se numeşte, în termeni moderni, hiperspaţiu; Hyperion **nu trece, el este** simultan început şi sfârşit, **fulger neîntrerupt** care conexează marginile. De aceea, termenul cel mai potrivit ar fi de **zbor intemporal**, dat de simultaneitatea gândului, care îl imaterializează, îi conferă condiţia eternă de existenţă. Luceafărul se prezintă, în întregul poem, într-o ierarhie bine determinată a stărilor sale: una, cea mai **joasă**, când chiar coboară „în jos" şi se înfăţişează fetei de împărat, alta de **luceafăr**, menit să domine cerurile, „Călăuzind singurătăţi/ De mişcătoare valuri", alta, în fine, imaterială, energetică, **primordialitate pură**, forma sub care călătoreşte, „gând purtat de dor", străbătând înapoi, în timp, procesul creaţiei: „Vedea, ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine".

Aici se găseşte Părintele Absolut al tuturor universurilor, care ţine în mână ansamblul de forţe primordiale, nedecelate, toate puterile posibile, mai puţin materializarea perisabilă a eonilor, a esenţelor: „Dar moartea nu se poate...". Demonstraţia Demiurgului, la cererea lui Hyperion de a fi dezlegat „de greul negrei vecinicii", reprezintă o proiecţie a motivului *fortuna labilis* nu numai asupra condiţiei umane, antinomică celei eterne („Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte."), ci şi asupra materiei create, asupra galaxiilor, supuse aceleiaşi entropii devastatoare: „Un soare de s-ar stinge-n cer,/ S-aprinde iarăşi soare".

Dacă poemul se deschidea cu o privire ascensională, către spaţiile astrale, el se încheie cu o perspectivă descendentă, mai întâi din punctul genuin al lumilor, pentru a fixa insignifianţa acelui „pământ rătăcitor", pe care oamenii, ca şi în „Scrisoarea I", „durează-n vânt/ Deşerte idealuri", apoi dintr-un plan mai apropiat sferei terestre, pentru a se relua tabloul idilei pământene, ultimul al poemului (strofele 86-98), într-o atmosferă tipic romantică, nocturnă, ca în „Sara pe deal", în care fata priveşte spre cer, invocând astrele, „stelele cu noroc", pentru a-şi asigura destinul terestru. Replica finală a Luceafărului, în care fata pământeană este numită „chip de lut", fixat definitiv în cercul îngust al existenţei umane, o regresiune în plus pe scara perisabilităţii materiei, nu este, desigur, o expresie a mâniei divine, ci o concluzie amară asupra tragismului condiţiei umane: izgonit, în timpul originar, din Paradis, omul nu mai poate accede la actele primordiale ale creaţiei.

GENIUL. În poemul „Luceafărul", esenţială este **tema romantică a geniului**, a fiinţei superioare, aflată în ierarhia divină aproape de Dumnezeu, şi îndeosebi atracţia dintre două fiinţe aparţinând unor lumi diferite, terestră şi cosmică, în stare onirică, generând marile viziuni romantice asupra genezei lumilor şi asupra zborului intergalactic. De asemenea, romantice sunt trăirile intense, simţurile relativizate, care transcend hotarele sferelor existenţiale: hyperionul („cel care merge pe deasupra") suferă materializări şi dematerializări repetate, iar zborul său, măturând cu trena de lumină aria inferioară a spaţiului comun, creează efecte exuberante, de o energie imensă. De fapt, Luceafărul nu există într-o formă fizică decât în visul Cătălinei, percepţia lui fiind mai mult imaterială, singurele tangenţe cu lumea simţurilor fiind marcate de efectele de lumină „ne-ntreruptă" pe care le provoacă.

Luceafărul (sau Hyperion) este o entitate superioară a lumii ideale, un hyper-eon, „pe deasupra mergător", depăşind treapta materialităţii primare, înscriindu-se în rândul fiinţelor nemuritoare, având, în plus, capacitatea de a străbate nestingherit timpul şi spaţiul. Este un arhanghel cu puteri superioare, cu o percepţie profundă a esenţei lumii, o parte a însuşi spiritului primordial, demiurgic, creator de timp şi spaţiu. Demiurgul nu îşi poate nega creaţiile transcendentale, personaje care menţin în echilibru lumile inferioare, înscrise în planul divin. De aceea, privarea de nemurire a lui Hyperion reprezintă, într-un plan mai înalt, negarea a înseşi esenţei Creatorului.

ÎNGERUL ŞI DEMONUL sunt cele două feţe ale aceleiaşi entităţi primordiale: demonii provin din îngerii căzuţi, care nu mai au puterea de a se ridica în slăvi, dobândind, din această cauză, un statut htonic, rămânând să-şi petreacă eternitatea pe pământ. Cele două feţe ale fiinţei primordiale se constituie în poli care se atrag, se supun unei inerente predeterminări. Atras de ipostaza pământeană, îngerul are aspiraţii demonice, dar este incapabil să-şi nege natura celestă, de aceea oscilaţiile între înger şi demon sunt frecvente, fluctuând într-o serie de înfăţişări ameţitoare. Ipostazele de înger şi demon arată ambivalenţa statutului pământean şi celest: se ştie că demonii pot lua, pentru scurt timp, înfăţişări celeste, înşelând pământeanul uimit de acest fapt. De fapt, Luceafărul se comportă, în esenţă, ca un Zburător: desprins din sfera sa divină, se lasă în voia simţurilor pământene, pentru a cuceri inima fetelor tinere.

PORTRETUL FETEI este ilustrat, în trăsăturile sale definitorii, în primele două strofe ale poemului: „A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată,/ Din rude mari împărătești,/ O prea frumoasă fată.// Și era una la părinți/ Și mândră-n toate cele,/ Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele.".

„A fost odată ca-n povești" este o formulă tipică de început de basm. Mihai Eminescu a creat mai multe poezii inspirate din folclor: „Călin (file din poveste)" (având ca punct de plecare un basm popular versificat, „Călin Nebunul"), „Miron și frumoasa fără corp", „Revedere", „Ce te legeni..." etc. În „Luceafărul", proiecția mitică se realizează prin comparația „ca-n povești" și adverbul **odată**, care evocă un „timp de altădată", situând epicul poemului *in illo tempore*, timpul nedeterminat, mitic, când aspirațiile magice se puteau împlini. A doua comparație, „ca niciodată", precizează irepetabilitatea fenomenului, caracterul ireversibil al timpului liniar, profan, instalat după ce „timpul sacru", „circular, reversibil și recuperabil" (Mircea Eliade) a fost înlocuit, devenit inoperant după degradarea lumii, marcată de alungarea omului din Paradis.

A doua serie de comparații, „Cum e fecioara între sfinți/ Și luna între stele", subliniază unicitatea fetei de împărat, dar o și situează într-un plan de referințe mai înalt decât cel terestru. Poate că aceste comparații reprezintă mai mult, unicitatea ființei umane, cu un destin irepetabil. Fata este „prea frumoasă", atribut compensator pentru destinul său pieritor. Timpul său nu se compară, însă, cu cel al **hyper-eonului**, rezonanță a vechiului nume de Hesperus.

RELATIVIZAREA SPAȚIULUI, firească în complicatele și misterioasele fenomene cosmice, conduce și la pierderea sensului noțiunilor de „sus" și „jos", percepția lumii înscriindu-se în alte coordonate decât cele terestre. Dominând spațiul și timpul, Luceafărul se mișcă într-o spațialitate perfectă, în care partea și întregul, centrul și marginea, aproapele și departele se confundă sau se condiționează reciproc, într-un efect de simultaneitate, observabilă mai ales în imaginea zborului către Dumnezeu. Pentru Cătălina însă determinarea spațială își menține reperele terestre, oscilația între cele două puncte spațiale, „jos" și „sus", subliniind antinomia dintre dorința inițială a aspirației către înalt și imposibilitatea de care devine conștientă când iese de sub magia nocturnă a spațiului oniric.

ZBORUL COSMIC. Versurile ce redau imaginea zborului cosmic sunt: „Porni luceafărul. Creșteau/ În cer a lui aripe,/ Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe.// Un cer de stele dedesupt,/ Deasupra-i cer de stele –/ Părea un fulger nentrerupt/ Rătăcitor prin ele.// Și din a chaosului văi,/ Jur împrejur de sine,/ Vedea, ca-n ziua cea dentâi,/ Cum izvorau lumine".

Pe lângă aspectele analizate în comentariul de mai sus, călătoria Luceafărului se produce parcă în conformitate cu teoriile moderne despre univers (sau multivers, după unele opinii), prin mijlocirea unui **hiperspațiu**. **Scurtcircuitarea timpului și a spațiului** duce la curbarea lui, la apropierea punctelor celor mai îndepărtate. Faptul că nu se respectă, după teoria relativității, „paradoxul gemenilor" sau „paradoxul lui Langevin" este demonstrat tocmai de întoarcerea lui Hyperion peste câteva zile, deși călătoria fusese la capătul timpului și al spațiului, în **nelocul** unde sălășluiește, **atemporal**, Demiurgul, Creatorul suprem. Timpul comun se dilată: „Și căi de mii de ani treceau/ În tot atâtea clipe", luminile devin predominante, fără a se ști dacă traiectoria Luceafărului nu este mai amplă, dacă nu se efectuează pe toată întinderea **nivelului inferior** al multiversului sau dacă are loc pe o simplă linie. Cert este că deasupra și peste tot, în jur, în această înfășurare în propria dimensiune a spațiilor superioare, se află „cer de stele".

Întoarcerea spre „ziua cea dentâi", regresiunea enormă în timp este însoțită de apariția luminilor din haos, conform principiului „Fiat lux!". Legendele creștine vorbesc de un „hău originar", de haosul neguvernat încă de legi, ordonat numai de o Ființă Supremă, care pune în mișcare Cosmosul până la dimensiunile de astăzi. Această voință creatoare dă sens întunericului, ca expresie a Increatului, îl transformă în lumină. Lumina este energia imensă a lumii, necesară pentru ca totul să nu se întoarcă în vid, la starea inițială de liniște. Călătoria Luceafărului în timpul complex, pe scara descendentă a timpului liniar, duce la scoaterea din neant a lumii originare, când „izvorau lumine".

Figurile de stil din acest fragment sunt în genere puține. Comparația cu „un fulger ne-ntrerupt" figurează imaginea dominantă a imensei bolte cosmice scurtcircuitate de imensa explozie de energie. Epitetele „cer de stele", „ne-ntrerupt", substantivale și adjectivale, prezintă zborul fără margini, în sferele celeste, contururile spațiale și imaginile sonore devenind din ce în ce mai stinse. „Rătăcitor" arată caracterul fluctuant al Hyperionului, modul în care își găsește cu greutate drumul în hățișul spațio-temporal. Inversiunea „Porni Luceafărul", ca figură de stil ce constă în inversarea topicii sau ordinii a două cuvinte diferite, în scopul obținerii emfazei, a accentuării ideii poetice, are rolul de a amplifica zborul cosmic intemporal al Luceafărului. Faptul că poetul pornește construcția versului cu verbul de mișcare este semnificativ, sugerând smulgerea de pe firmament a luceafărului, efortul unei decizii cu imense implicații la scară cosmică. Prin însăși imortalitatea sa, luceafărul reprezintă mișcarea perpetuă, care implică marile energii ale universului. Călătoria se face spre punctul genuin al lumii reale, multidimensionale, iar celelalte inversiuni, „a lui aripe", „a chaosului văi", au rolul de a scoate în evidență un aspect sau altul al acestei uriașe dezlănțuiri de forțe, aripile necesare zborului sau plasticizarea inedită a spațiilor cosmice originare, văile de haos de la începutul creației. Ultima inversiune, „Cum izvorau lumine", potențează expresiv nu numai o apropiere de spațiile de început ale timpului cronoliniar, dar și posibilitatea de întoarcere în timpul primordial, pe treptele adânci ale temporalității arhaice, înainte ca timpul cunoscut să se fi creat.

METAFORA „CHIP DE LUT" încheie poemul printr-o întoarcere a imaginii în planul terestru, de la care a pornit întreaga desfășurare poetică. Asprimea expresiei din replica finală a Luceafărului este interpretabilă, putând fi atât o sugestie a mâniei divine față de inconsecvența ființei umane în raport cu lumea ideală, o coborâre în plus pe scara perisabilității materiei, cât și o undă de compătimire pentru incapacitatea de transcendere a condiției umane, de autotransformare. Pentru Hyperion, omul este înscris în tipare ce nu mai rețin caracteristicile creației divine, de unde și incapacitatea lui de regenerare, de transcendere a morții. Finalul poemului marchează și mai puternic **antiteza** dintre personaje, Luceafărul având asupra omului comun, fie cerșetor, fie împărat, posibilitatea transmaterializării, a revenirii la starea superioară de increat, de scânteie năprasnică, rătăcitoare prin univers. Formele sale materiale, aparent terifiante, sunt tocmai „energia condensată", starea semienergetică. Jumătate materie, jumătate energie sau numai energie, el consideră omul biologic „chip de lut", vulnerabil adică, perisabil, supus valurilor timpului.

Eminescu numește lumea un „cerc închis", la fel ca existențialiștii de mai târziu, sugerând lipsa de împlinire și incapacitatea de evadare, prin durata limitată, prin existența morții. Soarta omului este trecătoare, stă sub semnul norocului, pe când el, eonul, și-a găsit eliberarea, portița de scăpare din „racla" vieții, învingând timpul. Ca urmare, antinomia **timp uman – timp cosmic** se impune de la sine și se ilustrează de altfel în întregul poem. „Luceafărul" poate fi privit și ca o tentativă nereușită de armonizare a timpului uman cu cel cosmic, ceea ce se încearcă de fapt de-a lungul celor 98 de strofe, prin diversele aspirații ale celor două personaje și prin materializări metaforice de mare expresivitate, inclusiv ale formelor spațiale. „Cercul vostru strâmt" și „lumea mea" sunt termenii metaforici prin care antinomia spațială dobândește extremitățile cele mai îndepărtate, în jurul cărora se grupează celelalte reprezentări ale spațiilor din „Luceafărul". Lor le corespund și caracteristicile de limitat și ilimitat, pe pământ totul fiind redus ca dimensiune, închis, fie în castelul singuratic, cu o unică fereastră deschisă spre cer și culoare întortocheate și nedefinite, fie în codrul de „mândri tei", expresie a unei efemerități vegetale relativizate. Cealaltă lume este însă eternă, a tuturor posibilităților, multidimensională, dispărând noțiunile de **sus și jos, de sfârșit și început**, temporalitatea însăși având alte legi de manifestare.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (ART 2)

Ex. 11/ p. 167. Indică polii antitezei pe care este construită partea a treia a poemului.

Expresia concentrată a antitezei dintre timpul uman şi cel universal se află în strofa 78 a poemului: „Ei doar au stele cu noroc/ Şi prigoniri de soarte,/ Noi nu avem nici timp, nici loc,/ Şi nu cunoaştem moarte."

„Luceafărul" este o structură artistică perfectă, cu linii şi simetrii de cristal, încât, din orice unghi ar fi privită, se observă desăvârşirea întregului, pluralitatea de teme şi de motive pe care le cumulează. Eminescu însuşi, reflectând, în „Sărmanul Dionis", la cuprinderea întregului în parte, făcea o observaţie de mare relevanţă filozofică şi estetică, aceea a cuprinderii lui „ca pădurea într-un sâmbure de ghindă, şi infinitul asemenea, ca reflectarea cerului înstelat într-un strop de rouă".

Un „strop de rouă" poate fi, în cazul „Luceafărului" şi într-o astfel de cuprinzătoare reflecţie, şi strofa 78, care ne prilejuieşte observaţiile de faţă şi pe care nu putem să o detaşăm nicidecum de întreaga problematică şi de feeria de imagini artistice a poemului. Lectura ei spontană aminteşte de imaginea planurilor vaste, de infinitul cosmic din apropierea Demiurgului şi de golul originar din care se nasc, ca în „Scrisoarea I", nesfârşitele lumi. Fără voie aproape, trebuie să amintim că ne aflăm propulsaţi pe aripile imensului vis romantic eminescian, generat de aspiraţia prea frumoasei fete de împărat către lumea ideală a aştrilor şi, la fel, de „setea oarbă" a Luceafărului de a i se dărui, din nemurirea sa, „o oră de iubire". Teluric şi cosmic, mişcare şi „repaos", moarte şi nemurire, totul se organizează în constelaţia de idei filozofice şi de motive literare care vin de la vechile mituri până la cugetarea schopenhaueriană, ajungând chiar până la cele mai îndrăzneţe teorii actuale, privitoare la originea Universului, la explozia iniţială şi la contragerea lui în abisul din care s-a născut.

Strofa supusă analizei relevă, în alcătuirea versurilor, antiteza esenţială dintre planul uman şi terestru şi cel universal şi cosmic, pe care se întemeiază întreaga structură a poemului. În plus, se stabileşte o antinomie bine conturată între „ei", oamenii, şi „noi", esenţele din sfera genială şi nemuritoare a Universului, întâlnindu-se, în numai patru versuri, în simplitatea paradoxală a sintaxei eminesciene, cuvinte cu o uimitoare încărcătură semantică şi simbolică: „Ei doar au **stele** cu **noroc**/ Şi **prigoniri de soarte**,/ Noi nu avem nici **timp**, nici **loc**,/ Şi **nu cunoaştem moarte.**".

Fiecare dintre personajele alegorice ale poemului se defineşte, în diferite grade, prin aceşti termeni. Cătălina, „prea frumoasa" „din rude mari împărăteşti", reprezintă condiţia umană care aspiră la idealitate; într-o concepţie mitico-magică, ea crede că pe firmament îi corespunde o stea purtătoare de noroc. Eminescu a dezvoltat, de altfel, corespondenţa om-stea încă de prin 1871, într-un text poetic intitulat „Steaua vieţii"; aici este menţionată cea mai veche formă a invocaţiei pentru coborârea stelei: „Oh, steauă iubită ce-abia stai prin stele,/ Un sfânt ochi de aur ce tremuri în nori,/ Ai milă şi stinge lungi zilele mele –/ Cobori, o, cobori!". Mai explicit este Eminescu în „Povestea magului călător în stele", conceput pe la 1872: „Spun mite – zice singur – că orice om în lume/ Pe-a cerului nemargini el are-o blândă stea,/ Ce-n cartea veciniciei e-unită cu-a lui nume,/ Că pentru el s-aprinde lumina ei de nea [...]// Un om se naşte – un înger o stea din cer aprinde/ Şi pe pământ coboară în corpul lui de lut,/ A gândurilor aripi în om el le întinde/ Şi pune graiul dulce în pieptul lui cel mut./ O candelă a vieţii, de cer steaua depinde/ Şi îmblă scriind soartea a omului născut.".

Aflată la începutul iniţierii erotice, fata încearcă, prin latura pură a fiinţei sale, privind în oglinda visului, să-şi citească soarta, să-şi afle norocul înscris în steaua ei. În poezia eminesciană „norocul" se confundă de obicei cu soarta, exprimând efemeritatea umană în faţa eternităţii naturii şi a Universului. Eminescu a fost adânc cutremurat de contradicţia ireductibilă a fiinţei umane, aceea de a putea cuprinde cu mintea şi de a fi capabil să exprime nesfârşitul spaţiului şi al timpului, dar şi de a avea un trup trecător, de lut, doar un pasager receptacol al fiinţei eterne, situată în sfera genialităţii. În poezia din prima şi din a doua perioadă de creaţie, în care influenţa folclorică se simte mai puternic, eternitatea naturii se exprimă prin imaginea codrului nemuritor care, ca un demiurg din ordinea vieţii vegetale, vede, ca şi Demiurgul din „Luceafărul”, efemeritatea fiinţei umane: „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor,/ Iar noi locului ne ţinem,/ Cum am fost aşa rămânem.” („Revedere”). O similitudine aproape perfectă, numai că este proiectată în alte planuri spaţiale şi temporale, o regăsim în strofa 78 din poem. Demiurgul îi invocă lui Hyperion, venit să abdice de la nemurire, soarta trecătoare a oamenilor, norocul întâmplător pe care îl află sau nu, dar mai ales „prigonirile” unei condiţii umane supuse multor vicisitudini. Despre oameni, ştim din strofele învecinate că „Ei numai doar durează-n vânt/ Deşerte idealuri –/ Când valuri află un mormânt,/ Răsar în urmă valuri”, că „Din sânul vecinicului ieri/ Trăieşte azi ce moare,/[...] Căci toţi se nasc spre a muri/ Şi mor spre a se naşte.”.

Partea a doua a strofei figurează condiţia entităţilor nemuritoare, paticularizată prin ierarhia divină cea mai înaltă, prin Dumnezeu şi Hyperion. Compasiunii pentru destinul uman din primele două versuri i se substituie acum tonul irevocabil al condamnării geniului la nemurire. Verbele sunt, de aceea, la formă negativă, secondate de adverbe cu acelaşi sens, negative, **nu** şi **nici**, repetate, astfel încât înlătură, din partea celui venit să ceară condiţia terestră şi trecătoare, orice replică şi împotrivire. Stăpânind timpul şi spaţiul, Hyperion este, în mod paradoxal, independent faţă de aceste două dimensiuni fundamentale ale Universului. Drept consecinţă, nu cunoaşte moarte.

Tocmai această situare deasupra tuturor elementelor lumii creează echivalenţa dintre moarte şi nemurire, dar şi limite ale cunoaşterii, din care se naşte însăşi drama geniului, subliniată, formulată explicit de marele poet: „...dacă geniul nu cunoaşte nici moarte şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte, aici, pe pământ, nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc”.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

PROZODIE. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari”, din fr. *prosodie*, gr. *prosôdia*, „intonare, accentuare” (din *pros*, „către”, şi *ode*, „cântec”). Accepţia curentă este de ştiinţă a grupării cuvintelor în unităţi ritmice, de pronunţare ritmată a cuvintelor, sinonimă, în acest sens, cu **METRICA**. Alt sens este de parte a poeticii, când se referă la cantitatea şi durata vocalelor, la gruparea acestora în unităţi ritmice.

VERS. Potrivit „Dicţionarului de termeni literari”, termenul provine din fr. *vers*, lat. *versus*, „întoarcere”, „rând, şir al scrierii”. Reprezintă, de regulă, un rând dintr-o poezie, supus, în poezia tradiţională, condiţiilor prozodice. Versurile sunt îmbinări lexicale ce se repetă structural, sub aspectul măsurii, ritmului, rimei, intonaţiei (*versus* însemna la început în limba latină „pereche de brazde”, „întoarcere a brazdei” făcută de plugar la capătul ogorului). Versul presupune astfel o pauză finală şi uneori una mediană, marcată prin **CEZURĂ**, care îl împarte în secvenţe (egale sau inegale), numite **EMISTIHURI**: „Mihnea încalecă,// calul său tropotă” (D. Bolintineanu, „Mihnea şi Baba”); „– Stăi, paşă!// Să piară azi unul din noi!” (G. Coşbuc, „Paşa Hassan”). Versul este alcătuit dintr-un anumit număr de silabe, care formează **MĂSURA** acestuia, silabele fiind grupate, în poezia tradiţională, în **unităţi metrice (picioare metrice)**, care stabilesc felul **ritmului**. Versurile care în final prezintă unităţi metrice complete sunt **acataletice**, în cazul celălalt fiind **cataletice** (piciorului metric final îi lipseşte o silabă: „Doină, doină, viers cu foc”).

Tipologia versificației, în funcție de măsura, ritmul și rima folosite, a marcat, de-a lungul timpului, tehnicile de creație. Există **versul silabic**, cu măsură fixă, de pildă **ALEXANDRINUL** (folosit în epica medievală franceză referitoare la isprăvile lui Alexandru Macedon), având 12 sau 13 silabe, format din 6 iambi, cu cezură după a șasea silabă, folosit în epopei și tragedii, de unde și denumirea de vers eroic, dar întâlnit și la Dosoftei, Miron Costin și Ion Heliade-Rădulescu. **Versul ritmic** se bazează pe numărul fix de accente, de pildă **HEXAMETRUL**, alcătuit din 6 picioare metrice, de obicei dactili, fiind versul epopeii clasice grecești, folosit și de Ion Heliade-Rădulescu: „Toți încetară cu fețele-ntinse tăcând să-l asculte".

Versul alb, fără rimă, inaugurat de Henry Howard în 1540, la traducerea în engleză a „Eneidei", folosit apoi de Shakespeare și de poeții romantici, reprezintă renunțarea la rimă. Simboliștii și în mare parte poezia secolului XX utilizează **versul liber**, desprins de orice condiționare prozodică, fără ritm, rimă și cu măsură inegală.

RITM. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *rythme*, lat. *rythmus*, gr. *rythmos*, „mișcare regulată și măsurată", „cadență melodică". Reprezintă repetarea ordonată a silabelor accentuate și neaccentuate și a pauzelor într-un vers. Prin îmbinarea silabelor accentuate și neaccentuate (în antichitate a silabelor lungi cu cele scurte), se ajunge la formarea unei unități ritmice, numită **picior metric**.

În versul românesc, elementul fundamental este unitatea ritmică formată din 2, 3, 4, 5 și 6 silabe, în funcție de care se definesc tipurile de ritm:

$\boxed{1.}$ **Ritmuri binare**, în care unitatea metrică (piciorul metric) este formată din 2 silabe: a) **ritmul trohaic**, cu unitatea metrică numită **troheu**, prima silabă fiind accentuată, iar a doua neaccentuată: „Doină,/ doină,/cântec/ dulce" („Doina"), ˊ_ V/ ˊ_ V/ ˊ_ V/ ˊ_ V/; b) **iambic**, cu piciorul metric numit **iamb**, cu a doua silabă accentuată: „În vaduri ape repezi curg" (G. Coșbuc, „Mama"), V ˊ_/ V ˊ_/ V ˊ_/ V ˊ_/.

Termenul **TROHEU** provine din fr. *trochée*, lat. *trochaeus*, gr. *trokhaios*, „alergător", ritmul trohaic fiind alert, dinamic, întâlnit mai ales în poezia populară, potrivit pentru dans.

IAMBUL (din fr. *iambe*, lat. *iambus*, gr. *iambos*, de la Iambo, preoteasă a cultului zeiței Demeter) creează un ritm ascendent, lin, specific poeziei culte, îndeosebi elegiilor și meditațiilor, folosit frecvent de Eminescu, de unde și referințe poetice asupra lui: „Iambii suitori, troheii, săltărețele dactile".

$\boxed{2.}$ **Ritmuri ternare**: a) **dactilic**, bazat pe un **dactil**: ˊ_ V V: „Ard depărtările" (M. Eminescu, „Stelele-n cer"), ˊ_V V/ ˊ_ V V; b) **anapestic**, numit și ritm antidactilic, cu ultima silabă accentuată, V V ˊ_: „De-mi vorbiți mă fac că n-aud" (M. Eminescu), V V ˊ_/ V ˊ_ V/ ˊ_ V, vers poliritmic, format dintr-un anapest, un amfibrah și un troheu.; c) **ritmul amfibrahic** (bazat pe un **amfibrah**, V ˊ_ V: „În liniștea serii" (M. Eminescu, „Mai am un singur dor"), V ˊ_ V/ V ˊ_ V; d) **ritmul cretic**, bazat pe unitatea cretică, opusă amfibrahului, formată din două silabe accentuate și una neaccentuată, ˊ_ V ˊ_: „Să-mi fie somnul lin" (M. Eminescu, „Mai am un singur dor"), V ˊ_ V/ ˊ_ V ˊ_, amfibrah+cretic.

DACTILUL (din fr. *dactyle*, lat. *dactylus*, gr. *daktylos*, „deget") formează un ritm descendent, care atenuează armonia sonoră a versului.

AMFIBRAHUL (din fr. *amphibraque*, gr. *amphi*, „din două părți", *brachys*, „scurt") creează un ritm unduitor, larg, deschis, al spațiilor cosmice, fiind folosit frecvent de Eminescu.

$\boxed{3.}$ **Ritmuri cuaternare**, bazate pe unitățile ritmice de 4 silabe, dintre care una poartă accentul: a) **peon I**, ˊ_ V V V: „Valurile, vânturile" (M. Eminescu, „Dintre sute de catarge"), ˊ_ V V V/ ˊ_ V V V; b) **peon II**,V ˊ_ V V: „Luceafărul așteaptă" (M. Eminescu, „Luceafărul"), V ˊ_ V V/ V ˊ_ V (peon II + amfibrah); c) **peon III**, V V ˊ_ V: „O mreajă de văpaie", V ˊ_ V / V V ˊ_ V, amfibrah + peon III; d) **peon IV**; V V V ˊ_: „Să mă lăsați să mor" (M. Eminescu, „Mai am un singur dor"), V V V ˊ_/ V ˊ_ (peon IV + iamb).

PEONUL (din gr. *paian*, după numele Paionios, „Tămăduitorul", dat lui Apollo) forma în Antichitate un ritm solemn, folosit mai ales în imnurile păgâne. Eminescu îi aprecia valoarea eufonică: „Și-i diamant, peonul, îndrăznețul...".

Cuaternar este și **ritmul coriambic**, îmbinare de un troheu și un iamb, ʹ__ V V ʹ__: „Stelele-n cer/ [...] Până ce pier" (M. Eminescu, „Stelele-n cer"), ʹ__ V V ʹ__;

Există și ritmuri mai rare: **cvinar**, alcătuit din unități metrice de cinci silabe, V V Vʹ__V; **mesomacru**: „Pe-un prund de oseminte" (M. Eminescu), ʹ__ V/ V V V ʹ__V (iamb + mesomacru); **senar, hipermesomacru**, alcătuit din unități ritmice de șase silabe, V V V ʹ__V V: „Pe mișcătoarele cărări" (M. Eminescu, „Luceafărul"), V V V ʹ__V V/ V ʹ__ (hipermesomacru și iamb), sugerând, prin cadența largă a versului, marile deschideri ale spațiului poetic eminescian.

STROFĂ. Termenul provine din fr. *strophe*, lat. *stropha*, gr. *strophé*, „întoarcere". Reprezintă, în versificația modernă, diferite combinații asociative ale versurilor, în funcție de măsură, ritm, rimă, idee poetică. După numărul versurilor conținute, există o varietate de forme ale strofei:

a) **Monoversul**, cu rol de incipit, de final sau marcând în corpusul textului poetic simetria, refrenul sau laitmotivul; poate constitui, printr-un efort de creație de mare concentrare, chiar singurul vers al poeziei, ca în „Poeme într-un vers", de Ion Pillat: „Foc stins, cort strâns, pustiul și pulberea plecării." („Popor nomad").

b) **Distihul** (gr. *distichos*), strofă alcătuită din două versuri rimând între ele. Se întâlnește în **gazel**, poezie cu formă fixă, în care versurile primei strofe rimează și cu fiecare al doilea vers din strofele următoare (**a a**, **b a**, **c a** etc.): „Copiii nu-nțeleg ce vor:/ A plânge-i cuminția lor.// Dar lucrul cel mai laș în lume/ E un bărbat tânguitor.// Nimic nu-i mai de râs ca plânsul/ În ochii unui luptător.// O luptă-i viața; deci te luptă/ Cu dragoste de ea, cu dor." (G. Coșbuc, „Lupta vieții"). În poezia antică distihul reunea două versuri de măsuri diferite, un hexametru și un pentametru, ca în „Tristele", de Ovidiu, formând un **distih elegiac**.

c) **Terțina** (din it. *terzina*, „a treia rimă", lat. *tertius*, „al treilea") este o strofă de trei versuri, cu rimă încrucișată, primul rimând cu al treilea, iar al doilea cu primul din strofa următoare (**a b a**, **b a b** etc.). Procedeul se repetă până la sfârșitul poeziei, devenită astfel poezie cu formă fixă, în care ultimul vers, izolat, rimează cu cel dinainte. Terțina are și o măsură fixă, *endecasilabul* (versul de 11 silabe). Ultimele două strofe ale unui sonet sunt terține. „Divina comedie" a lui Dante este scrisă în terține. În literatura română au scris terține Mihai Eminescu, George Coșbuc, Șt. O. Iosif, Nichita Stănescu.

Terțetul acoperă parțial noțiunea de terțină, referindu-se numai la alcătuirea strofei de trei versuri, fără implicațiile prozodice amintite, având de obicei **monorimă** (**a a a**).

d) **Catrenul** (din fr. *quatrain*, „catren" din *quatre*, „patru", lat. *quattuor*, „patru"), strofa de patru versuri, reprezintă probabil forma cea mai răspândită în creația poetică. Rima unui catren este de obicei încrucișată (**a b a b**) sau îmbrățișată (**a b b a**) dar poate prezenta și **semirimă**, cu omofonie numai la versurile 2 și 4: „Lacul codrilor albastru/ Nuferi galbeni îl încarcă;/ Tresărind în cercuri albe/ El cutremură o barcă" (M. Eminescu, „Lacul"). Uneori catrenul reprezintă singura strofă a unui poem.

e) **Sextina** (din fr. *sextine*, it. *sestina*, cf. lat. *sextus*, „al șaselea"). Termenul trimite la strofa de șase versuri, dar denumește și o poezie cu formă fixă, inventată în secolul al XII-lea de trubadurul Arnaud Daniel (Wolfgang Kayser) și frecventată mai ales în Evul Mediu, dar și de către poeții moderni. E alcătuită din 39 de versuri, șase strofe a câte șase versuri, cu o rimă riguros respectată, și o terțină, având o distribuție savantă a cuvintelor din versurile finale ale primei strofe, care se regăsesc la sfârșitul tuturor celorlalte cinci strofe, de obicei în ordinea **6 1 5 2 4 3**.

Există și strofa **cvinarie** sau **cvintetul** (de cinci versuri) și strofa polimorfă, de șapte (**septetul**), opt (**octava**, forma preferată pentru epopee în literaturile romanice, Ariosto, Camões, Tasso), nouă (**nona**), zece (**decima**), douăsprezece versuri. Octava este folosită de Mihai

Eminescu în poezia „Glossă", respectând condiţii prozodice ale acestui tip de strofă (rima **a b a b c d c d**, cu pauză după al patrulea vers) şi pe cele ale **glosei** ca poezie cu formă fixă.

RIMĂ. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *rime* şi denumeşte una dintre cele mai importante figuri de sunet ale poeziei. Constă în coincidenţa sonoră a finalului a două sau mai multor versuri, începând cu ultima vocală accentuată. Fiind un mijloc de bază în constituirea armoniei poetice (**eufonia**), alături de ritm, rima a fost analizată amănunţit de-a lungul timpului, rezultând numeroase moduri de clasificare.

Cea mai cunoscută este în funcţie de **poziţia rimelor în cadrul strofei**, prin care îşi exercită rolul esenţial de armonizare sonoră a versurilor componente: a) **rime împerecheate**, după structura **a a b b**; b) **rime încrucişate, a b a b**; c) **rime îmbrăţişate, a b b a**; d) **rime interpolate**, într-o strofă de şase versuri, **a a b c c b**: e) **monorimă**, repetată la trei sau mai multe versuri succesive, folosită îndeosebi în poezia populară; f) **rime variate**, când ordinea lor nu este uniformă, îndeosebi în fabule; g) **rime interioare**: „Nunul mare, mândrul soare, şi pe nună, mândra lună." (M. Eminescu, „Călin (file din poveste)").

O clasificare sugestivă pentru efectele sonore produse este aceea în funcţie de **numărul de sunete coincidente** de la sfârşitul versurilor ce rimează: a) **rima simplă**, cu sunete ce cuprind un singur accent principal: – **masculină**, când accentul cade pe ultima silabă, fiind monosilabică (rimează numai o singură silabă), posibilă numai în cazul ritmului iambic: „Dar nu mai cade ca-n **trecut**/ În mări din tot înaltul:/ – Ce-ţi pasă ţie, chip de **lut**,/ Dac-oi fi eu sau altul?" (M. Eminescu, „Luceafărul"); – **feminină**, cu accentul principal asupra penultimei silabe, fiind bisilabică şi posibilă în cadrul ritmului trohaic sau amfibrahic: „Din umbra falnicelor bolţi/ Ea pasul şi-l **îndreaptă**/ Lângă fereastră, unde-n colţ/ Luceafărul **aşteaptă**." (M. Eminescu, „Luceafărul"); b) **rima complexă**, când rimează cuvinte ce includ, pe lângă accentele principale, şi accente secundare: – **rime dactilice**: „Clătind **catargele**/ tremură **largele**" (M. Eminescu, „Stelele-n cer"); – **rime hiperdactilice**, când accentul cade pe a patra silabă, în cazul peonilor: „**malurile**.../ **valurile**" (M. Eminescu, „Dintre sute de catarge").

Manualele ART 2, CORINT 1,
CORINT 2, NICULESCU, SIGMA

ODĂ (ÎN METRU ANTIC)

Poezia apare în 1883, în ediţia princeps a „Poeziilor" lui Eminescu, şi este o „odă închinată iubirii, morţii, singurătăţii şi indiferenţei trufaşe şi salvatoare" (Alain Guillermou), o sinteză remarcabilă, ca şi „Glossă", între concepţia existenţială a poetului şi ritmurile perfecte, de o clasicitate exemplară, pe care le dobândesc versurile în perioada de maturitate deplină a creaţiei. De la oda dedicată la început, cu circa zece ani mai devreme, împăratului Napoleon, până la aceea închinată, în varianta finală, singurătăţii, izolării extreme a geniului, perceput anarhic de societatea autarhică, suficientă sieşi, este o cale lungă, dar şi o coincidenţă de motive mitologice şi de experienţe metrice. Alain Guillermou observă că „oda pentru Napoleon este construită pe o antiteză: un ocean înconjoară leagănul copilului corsican, un alt ocean înconjoară singurătatea morţii lui", peisajul Corsicii confundându-se, într-o lumină sumbră, cu acela al insulei Sfânta-Elena: „Leagăn tu avut-ai stâncile mari-n/ Corsica gravă./ Şi în jurul vieţii tale-ncepute,/ Negru-oceanul mişcă lume de valuri.". Simbolic pentru Cezar, pentru geniul politic, este Oceanus, cu tălăzuirea de valuri ce îl apără şi îl depărtează de „lumea dezlănţuită", de care s-a înstrăinat şi a devenit indiferent. În variante intermediare, damnatul nu mai este Napoleon, ci însuşi poetul, cu drama lui existenţială, de suflet exilat pe pământ, o altă insulă, pierdută în oceanul cosmic. De aici se desprind şi se interferează temele dominante ale poeziei, multe dintre ele părând a fi sinteze şi concepte filozofice extrase din poemul „Luceafărul": singurătatea geniului într-o lume ostilă, atracţia iubirii, care nu aduce decât suferinţă „dureros de dulce", apoi corelaţia finală, am zice firească aproape, dintre **eros** şi **thanatos**, experienţă ce se învaţă, cu care de altfel se şi deschide varianta ultimă: **„Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată."**. Parcurgând, prin lectură şi prin analiză, această cale, Constantin Noica aprecia că „misteriosul poem zămislit din verbul românesc" simbolizează „drumul spre nemargini, spre nefiinţă. Cuvântul devine superfluu, muzica sferelor e pură".

După un vers magnific, considerat cel mai profund din întreaga literatură română, „Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată", prima strofă exprimă, în cuvinte tot atât de memorabile, condiţia ideală a geniului, portretul şi aspiraţiile lui exemplare: „Pururi tânăr, înfăşurat în manta-mi,/ Ochii mei nălţam visători la steaua/ Singurătăţii.". Fiecare dintre aceste cuvinte desfăşoară miriade nesfârşite de semnificaţii: **tinereţea veşnică**, sugerată prin numai două cuvinte (adverb şi adjectiv), elanul statuar, de siluetă avântată spre înălţimile cosmice („înfăşurat în manta-mi"), **orizonturile idealităţii**, deschise de „ochii visători", **marile spaţii onirice** spre care se îndreaptă privirea, având în punctul ultim, cel mai înalt, simbolica stea a singurătăţii geniului, **hyper-eonul**, Luceafărul. Totul aici se înalţă, fiecare cuvânt este o treaptă cosmică, traiectoria este a zborului nesfârşit printre aştri.

Eminescu este, în schimb, un **hyper-eon** coborât în plan terestru, convertit la stadiul de muritor, intervenind şi aici, în strofa a doua, ca şi în „Luceafărul", **criza erotică**, marea atracţie a iubirii: „Când deodată tu răsărişi în cale-mi,/ Suferinţă tu, dureros de dulce...". Motivul poate trimite la o arhaitate absolută, chiar la motivul biblic al cunoaşterii şi al izgonirii din Paradis, când cuplul adamic, prin cunoaşterea duală, a binelui şi a răului, începe nesfârşitul calvar al suferinţei umane. Versul „Pân-în fund băui voluptatea morţii/ Nendurătoare." semnifică suferinţa supremă, dar poate fi şi sacrificiul salvator, un gest cristic în rezonanţă cu cel din grădina Ghetsimani, când patima umană şi salvarea de păcat implică decizii supreme. Ideea sacrificiului de sine, prin iubire pentru femeie, temă pe deplin romantică, domină de altfel strofele a treia şi a patra, ilustrată însă cu exemple clasice din mitologia antică, unele dintre cele mai edificatoare pentru marile suferinţe ale dragostei, fiind amintită legenda lui Nessus şi a lui Hercule, care moare în chinurile cumplite ale cămăşii otrăvite.

Suferinţa, concept biblic, remodelat în viziune schopenhaueriană, se finalizează astfel prin moarte, fiind liantul dintre eros şi thanatos. Spre deosebire de viziunea unui paradis biblic nediferenţiat în bine şi în rău sau de alte tărâmuri ale fericirii (Tărâmul Preafericiţilor din Câmpiile Elizee, paradisul celtic, cu femei frumoase şi tinere pentru totdeauna, unde singura ocupaţie a oamenilor o reprezintă petrecerile şi celebrarea vieţii fără de moarte), la Eminescu pământul este un spaţiu al nefericirii totale, prin pierderea atributelor eternităţii. De aceea, în poezie suferinţa este personificată, prin adresare directă devenind concretă, materială: „Când deodată tu răsărişi în cale-mi,/ Suferinţă tu, dureros de dulce.../ Pân-în fund băui voluptatea morţii/ Nendurătoare.". Poetul de geniu, omul superior are astfel o etapă terestră, de ispăşire a păcatului originar, de crucificare în suferinţă, în cele mai infernale chinuri: „Jalnic ard de viu chinuit ca Nessus,/ Ori ca Hercul înveninat de haina-i;/ Focul meu a-l stinge nu pot cu toate/ Apele mării.". Apoi poate să renască din propria-i cenuşă, să se înalţe din nou în sferele celeste: „De-al meu propriu vis, mistuit mă vaiet,/ Pe-al meu propriu rug, mă topesc în flacări.../ Pot să mai renviu luminos din el ca/ Pasărea Phoenix?". Aceasta, nu întâmplător evocată aici, este ea însăşi o fiinţă mitică, singulară, vieţuind într-un spaţiu aparte, în deşertul Arabiei, într-o *terra incognita*, şi într-un timp nedefinit, desigur *in illo tempore*, reînnoindu-şi singură eternitatea, prin ardere pe rug, renăscând din propria cenuşă, în prospeţimea tinereţii. Flăcările, plasma reprezintă energia eternă din care se hrăneşte Cosmosul, căreia i se supune, nu lipsit de îndoieli, de semne de întrebare, şi poetul. El arde, adică străluceşte deasupra celorlalţi, ca Nessus sau ca Hercul „înveninat de haina-i", combustie lăuntrică ce nu poate fi stinsă nici de elementele primordiale, de apele oceanice, proces situat aşadar la scară cosmică, la confluenţa a două sfere, solară şi neptunică, alăturate, sursă a focului atomic originar.

„Voluptatea morţii" este astfel o sintagmă cu sensuri figurate, un **oximoron**, căci moartea nu poate fi o plăcere, ci, în cel mai bun caz, o contopire cu celălalt tărâm, o întoarcere la spiritul originar. **Moartea-iubită** este o încercare de contopire cu întregul Univers, cu energiile lui majore, un fenomen tulburător, care, prin incapacitatea unei percepţii în sens superior, îl situează pe omul de rând dincolo de ierarhia gnoseologică a lumii, după cum spunea Mircea Eliade. Pentru omul de geniu, acesta este un periplu dureros, redat prin versul „Nu credeam să-nvăţ a muri vrodată", dar pentru fiinţa umană comună e un făgaş ireversibil, similar cu urcuşul unui deal, un punct de maxim efort, unde forţele native se manifestă plenar, şi o lungă pantă a declinului, marcată de sentimente melancolice şi de restrişte, de resemnarea omului în faţa morţii, până la punctul final al extincţiei. Poetul încă oscilează între aceste alternative, sensul întrebării din strofa a patra, al regenerării ca pasărea Phoenix, fiind dilematic. De aceea, primul vers al poeziei începe cu o negaţie, „nu credeam", verb luat din sfera biblică, echivalat cu acelaşi sens de căutare a divinităţii. Semantismul verbului „să-nvăţ" arată pedeapsa dată omului de după înlocuirea cunoaşterii supreme cu logosul, cu raţiunea; „a învăţa" este verbul cel mai coborâtor pe scara creaţiei, el sugerând numai repetarea cunoaşterii, lipsa de căutare a noului prin efort propriu, stagnarea. Verbul „a muri" pecetluieşte soarta omului în planul terestru, inclusiv a omului de geniu, cu deosebirea că nemurirea acestuia la nivel htonian este doar virtuală, numele lui în continuare fiind purtat prin veacuri de operă. De aceea, pentru a se salva de extincţia absolută, poetul se singularizează într-o **atitudine apolinică**, de „nepăsare tristă", asemănătoare cu ataraxia Luceafărului, „nemuritor şi rece" la tot ce se întâmplă, într-o tinereţe eternă şi într-o solitudine totală. „Steaua singurătăţii" este **metafora izolării**, a refugiului într-un dom atemporal, de unde geniul pare să domine lumea. Finalul poeziei **„Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!"** semnifică tocmai reîntoarcerea în sine, în spiritul universal, a acestei entităţi geniale rătăcite temporar în spaţiul terestru, o nouă înălţare la cer, o nouă încercare de mântuire a lumii, de astă dată prin poezie.

OXIMORONUL folosit de poet este suficient de expresiv pentru a contura dimensiunile tragice ale fiinţei silite să-şi privească, prin ochii minţii, sfârşitul apropiat. „Voluptatea morţii" semnifică pătrunderea într-un alt tărâm, în care omul scapă de tirania trupului incomplet, văzut ca o temniţă a sufletului şi în care senzaţiile sunt extreme. În actul de dispariţie a fiinţei există o voluptate aproape erotică, în baza relaţiei dintre Eros şi Thanatos, motiv poetic romantic, voluptate rezultată tocmai din predispoziţia poetului de a se contopi cu Întregul şi cu natura. Sensul versurilor finale este de liniştire, de acceptare a sorţii fără egal. O fiinţă umană suferă mai multe procese: de neacceptare a fenomenului extincţiei, de revoltă împotriva sorţii nedrepte, apoi de liniştire şi aşteptare a trecerii în neant, generată în cele din urmă de plictisul existenţial. Moartea este şi o întoarcere a sufletului uman, parte efemeră a existenţei, la spiritul universal, etern. Fiinţa muritoare a poetului se refugiază astfel, prin moarte, în ipostaza de geniu nemuritor, tânjeşte, ca pasărea Phoenix, prin combustie proprie, la imortalitate, la existenţă perpetuă.

Aceeaşi sete de repaos, de atemporalitate de dinaintea Genezei, este manifestată în poemul „Luceafărul", în care hyper-eonul încearcă să părăsească domul fără timp al Demiurgului, să nu mai fie supus mişcării eterne. El este născut din atemporalitate tocmai pentru a se mişca fără limite, iar moartea, repaosul nu îi sunt acceptate tocmai din această cauză.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 2)

Ex. 4/ p. 130. Începutul poeziei are valoare conclusivă şi şochează prin alăturarea a trei verbe: *a crede, a învăța, a muri*. Primul dintre aceste verbe este la forma negativă. Ce orizont de aşteptare produce o poezie care stă sub semnul negației?

Imperfectul „nu credeam" deschide meditația pe tema timpului uman, linear, marcat de experiența vieții („să-nvăț") şi de perspectiva morții, generalitatea şi durata acesteia fiind redate prin infinitivul „a muri" şi prin adverbul „vrodată". Ca timp al duratei, al curgerii eterne, imperfectul, reluat în versul al doilea, „visam", dublat de adverbul „pururi", încearcă să mențină existența umană a geniului în sfera atemporalului, a eternului. Moartea poetului este inițial ipotetică, aşezată sub semnul negației, exprimată prin verbe la modul conjunctiv şi infinitiv, „să-nvăț", „a muri", la fel ca aceea a ciobănaşului mioritic. Intervine însă faptul accidental, unic, paradoxal, suferința, invazia erotică, marcată stilistic prin oximoron, „dureros de dulce", „voluptatea morții", care schimbă registrul temporal al verbelor şi al existenței. Durata se schimbă în acțiune, în surpriză, în trăirea clipei, timpul adecvat fiind acum perfectul simplu, „răsărişi", „băui", acțiuni intense, trăite de aproape, însemnând coborâre din intemporal către un prezent dramatic: „ard", „mă vait", „mă topesc", timp al dramei, al unui zbucium pe măsură. Este redată aici „criza dionisiacă" a geniului (G. Călinescu), datorată condiției sale de eon coborât pe pământ, supus nefericirii şi izolării, ieşit accidental din sfera atemporalității.

Izbăvirea cere o nouă probă a focului originar, o reconvertire mitică asemenea celei a păsării Phoenix, dorită, cerută prin verbe la conjunctivul cu valoare de imperativ („piară") şi la imperativul propriu-zis, „vino", „redă", reinstaurând linia temporală a duratei, sugerată aici de adverbul iterativ „iar".

Verbele se succed într-o ordine bine determinată, ilustrând alunecarea treptată spre moarte. „Nu credeam", cu formă negativă, la imperfectul durativ, arată o îndelungă meditație asupra destinului, succedat de „a învăța", care indică o întreagă experiență existențială, epuizarea unui întreg proces de cunoaştere, până la ultimul fenomen („să mor"), sfâşietor, al ajungerii în neant, în nimic. Verbele accentuează caracterul liric al poeziei, **de elegie romantică** pe tema *fortuna labilis*, a „sorții schimbătoare".

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 19/ p. 171. Care este sensul aluziilor mitologice din poem (Nessus, Hercul, Pasărea Phoenix)?

Comparațiile din textul poeziei („ca/ Pasărea Phoenix" şi „...ca Nessus,/ Ori ca Hercul") ne trimit la mitologie, prima la mitul Păsării Phoenix, care a renăscut din propria cenuşă, a doua la conflictul în care Hercule, incitat de soția sa, Deianira, îl omoară cu o săgeată otrăvită pe centaurul Nessus. Aflat în ghearele morții, acesta îi dăruieşte Deianirei o cămaşă înmuiată în sângele lui înveninat, pe care Hercule o îmbracă, murind în flăcări, în chinuri cumplite. Sensul comparației este al chinului nespus ce determină intrarea în neant, modul în care „racla vieții" se închide irepresibil pentru poet, iar sufletul îşi regăseşte libertatea astrală. Cele două nume amintite sunt exemple ale unui concept baroc: **măreție şi decădere**, simbolic pentru existența umană, ternă, supusă aceloraşi banale, dar inevitabile aparențe ale „riturilor de trecere", pentru naştere şi moarte.

Addenda

Eugen Lovinescu, 1999

„Purificat, eliberat de alianțele epice și de o filosofie prea demonstrativă, poezia merge, acum, spre esențe, spiritualizează emoția și dă un sens specific noțiunii de dor (pe care a analizat-o bine, în studiul său din 1930, Tudor Vianu), de abstragere din lume și de suferință romantică. La capătul acestui lirism existențial se află melancolia și singurătatea geniului din *Odă (în metru antic)*. Poem extraordinar, din care pleacă, probabil, poezia modernă românească. [...]

Oda eminesciană care, se știe, a pornit prin a celebra pe Napoleon, un erou al armelor, și a devenit o odă a geniului singur, mistuit de propriul vis, o rugă abstractă. Stilisticienii (precedați de G. Ibrăileanu și stimulați de T. Vianu) semnalează, în legătură cu structura poemului, trecerea de la stilul figurat (imagé) din lirica explozivă din tinerețe la un discurs în care dominante sunt ceea ce în limbaj gramatical se cheamă **figurile gramaticale** (figurile de structură).

[...] poemul tulbură, întâi, prin mândra lui suferință, prin expresia unei superioare întâlniri a spiritului cu nepăsarea tristă. Asta vrea să spună abstragerea geniului, triumful spiritului care își învinge, prin chiar faptul de a-l gândi și a-l cuprinde, tragicul existenței."

Manualele ALL, CORINT 1, SIGMA

GLOSSĂ

Poezia a apărut în anul 1883, în primul volum de versuri al lui Mihai Eminescu, îngrijit de Titu Maiorescu, și este un mic tratat de filozofie, expunând chintesența unei gândiri superioare, a geniului aflat în afara lumii, o **meditație** asupra vanității acesteia. Maiorescu a utilizat, în ediția princeps, manuscrisul din „Glossă" 2282, 79-83, nicidecum ultimul, pentru că Eminescu a continuat să-i aducă remanieri. Ultimul manuscris este 2261, 214-216. Forma publicată, bine cunoscută, reprezintă un moment semnificativ în evoluția liricii poetului român. Termenul de **glosă** poate avea două accepții concrete: „limbă", în greacă, și „cuvânt ce necesită explicații", în latină, deci ambele conținând sensuri de argumentare, care aici, în poezia lui Eminescu, implică o privire filozofică asupra lumii. Semnificația consacrată a termenului de **glosă** este însă cea poetică, de specie a genului liric cu formă fixă și caracter gnomic sau filozofic, având un număr de strofe determinat de numărul de versuri din prima strofă, un fel de text cu rol de motto. Fiecare strofă următoare comentează apoi câte un vers din prima strofă, pe care îl conține ca ultim vers, ca o concluzie. Ultima strofă este o reluare simetrică a celei dintâi, un fel de reflectare în oglindă a versurilor inițiale. Mihai Eminescu reușește performanța de a crea o „Glossă" perfectă, atât sub aspect formal, cât mai ales prin caracterul filozofic unitar, probă de maturitate a concepției sale despre lume și a artei poetice desăvârșite.

Prima strofă, generatoare de mesaj filozofic cu valoare universală, are o simplitate exemplară, prin cele opt versuri lapidare (de câte opt silabe), fiecare câte o sentință aproape independentă, și prin cadența fermă a exprimării, ritmul trohaic, mai puțin obișnuit în poezia cultă, relevând adevăruri absolute, întemeiate pe o gândire și o experiență umană cu adânci rădăcini în timp, teoretizată îndeosebi de filozofia stoică grecească. I se poate atribui însă lui Eminescu și o intenție de actualizare a observației morale asupra lumii, poetul încercând să modifice, prin ironie și prin spirit caustic, realitatea, să o nege, pentru efecte contrare, prin diminuare, până la dimensiunile uneia derizorii. Ideea este subiacentă filozofiei germane a timpului, enunţată mai târziu de Heidegger, potrivit căreia aspirantul la nemurire trebuie să trăiască în preajma morţii şi să-şi bată joc de evenimentele vieţii, să le ridiculizeze, după cunoscutul principiu: „Spernere mundum, spernere te ipsum, sperne te sperni" („Să dispreţuieşti lumea, să te dispreţuieşti pe tine însuţi, să dispreţuieşti faptul că eşti dispreţuit".).

Deşi sunt aparent eterogene, cele opt sentinţe din prima strofă au drept liant **repetabilitatea istoriei** generale şi individuale, problemă fundamentală a lumii, îndeosebi a omului superior, situat, prin efort de cunoaştere, prin meditaţie şi asceză, prin anularea iluziilor, în centrul acesteia: „Vreme trece, vreme vine,/ Toate-s vechi şi nouă toate;/ Ce e rău şi ce e bine/ Tu te-ntreabă şi socoate;/ Nu spera şi nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă,/ Tu rămâi la toate rece.".

Primul vers, explicitat în **strofa a doua**, pune omul superior în faţa **trecerii ireversibile a timpului**, dat inexorabil, care duce cu sine aluviunile existenţei, multe inutile, neînsemnate (repetiţia „multe..., multe", „zgomote deşarte"), cerându-i un efort de abstragere, de situare deasupra fluxului temporal, întoarcerea către sine („Regăsindu-te pe tine"), către spiritul primordial. Înţelegerea lumii nu se poate face decât prin întoarcerea în punctul iniţial al creaţiei, nedecelat încă într-o diversitate inutilă în aspectele ei inferioare. Această menire o are poetul genial, care este o proiecţie a inefabilului, o integrare a divinului în propriul spirit: „Numai muzica din sfere/ Isvorând de sus te cheamă", spune Eminescu într-o variantă. Creatorul îi dictează poetului să lumineze bezna lumii inferioare, pentru scurt timp, pentru a se întoarce în sferele celeste. Pentru că, în ultimă instanţă, omul se comportă automatic, nu-şi poate depăşi condiţia, rămânând închis într-un univers monoton, al propriilor plăsmuiri, peste care timpul trece devastator. Sentinţa poetului „vreme trece, vreme vine" figurează astfel şi pericolul disoluţiei timpului sacru în cel profan: punctul de maximă repetabilitate, din cercul eternităţii, devine linie, cu toate limitele impuse de o evoluţie liniară, monotonă, care nu mai rezolvă problemele existenţiale şi îndreaptă omul către preocupări mărunte şi pasiuni inutile, nedemne de originea sa arhetipală. Însuşi cuvântul „vreme" dobândeşte un semantism greoi, sugerând o roată a timpului mişcată încet, dar implacabil, spre apocalipsa unei omeniri ce nu mai poate să aducă noul, condamnându-se la moarte prin inexistenţa eternităţii umane.

Aflată sub semnul aforistic al versului „Toate-s vechi şi nouă toate", **strofa a treia** se constituie într-un **elogiu al raţiunii**, denumită metaforic „recea cumpăn-a gândirii", al cunoaşterii superioare a falsei evoluţii a lumii, în care vechiul şi noul, începutul şi sfârşitul se confundă, se anulează. În faţa acestei perspective, poetul neagă trăirea clipei pentru o fericire iluzorie, sugestie a caracterului limitat al cunoaşterii umane, a incapacităţii de a înţelege sensul eternităţii. Moartea clipei trecătoare dă iluzia, „masca" fericirii, efemeră ca şi secvenţa temporală de care este produsă: „Nici încline a ei limbă/ Recea cumpăn-a gândirii/ Înspre clipa ce se schimbă/ Pentru masca fericirii,/ Ce din moartea ei se naşte/ Şi o clipă ţine poate.".

Consecinţele diversităţii iluzorii date de această multiplicare temporală sunt explicate în **strofa a patra: lumea e un spectacol, o piesă regizată la scară cosmică**, iar caracterele sunt numai invariante, ipostaze succesive ale aceluiaşi trecut, măşti ce îşi joacă numai rolul, „Alte măşti, aceeaşi piesă", cum se revine asupra ideii în strofa a şasea. Tema lumii ca spectacol este de origine barocă, preluată de la Calderon de la Barca, din „Marele teatru al lumii", de la Shakespeare, din piesa „Cum vă place", pe care o enunţă în mod succint în versurile: „World is a scene,/ And all the men and the women are merely players" ("Lumea e o scenă/ Şi toţi bărbaţii şi femeile sunt cel mult actori"), sau din Lope de

Vega. Ideea de teatru, de lume falsă, trucată, neserioasă, e întâlnită încă din Antichitate, la Antisthene, Diogene, Laertius, Epictet şi Marc Aureliu. Curţile regale sau imperiale ale lui Adrian, Filip, Cresus, Alexandru erau, din acest punct de vedere, asemănătoare. Soluţia prefigurată de poet în strofa a patra nu este însă angrenarea eului în spaţiul comun, angajarea, activismul într-o direcţie concretă, prinderea în „curent", în „vâltoare", ci propria conservare a sinelui: „Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui", cu intenţie moralizatoare explicită, de a ghici chipul adevărat al jocului de măşti şi de a înţelege „din a lor artă/ Ce e rău şi ce e bine". Se observă aici reminiscenţe din filozofia lui Zenon, din „Viiaţa lumii" a lui Miron Costin, din „Învăţăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie" (secolul al XVI-lea), din „Psaltirea pre versuri tocmită" a mitropolitului Dosoftei, tipărită în anul 1673, la Uniev. Fiecare sentiment şi fiecare scenă fac parte din angrenajul imens al unui segment temporal, dar, prin detaşare, pot fi explicate separat, simbolic, şi înţelese extrem de uşor.

În această **lume liniară**, văzută ca **un imens joc de măşti**, trecutul şi viitorul, profane prin desprinderea lor din timpul primordial, se aseamănă: lumea nu se va schimba niciodată, supunându-se mereu unei **invariante comune** tuturor timpurilor. **Strofa a cincea** potenţează ideea că lumea nu se schimbă, că societăţile umane respectă aceleaşi reguli generale de-a lungul timpului: „Tot ce-a fost ori o să fie/ În prezent le-avem pe toate.". Ideea **prezentului etern**, trecutul şi viitorul nefiind decât **spaţii virtuale**, sugerează existenţa unui imens nucleu al rotirii temporale, fără abateri de la o normă prestabilită, de la un dat ce se conservă întocmai de-a lungul timpului. Trecutul şi viitorul, contopite într-o singură unitate de **intimp**, sunt astfel stabile, prea puţin diferite, ca esenţă, unul de celălalt: „Viitorul şi trecutul/ Sunt a filei două feţe,/ Vede-n capăt începutul/ Cine ştie să le-nveţe.". Timpul nu mai este „circular, reversibil şi recuperabil", ca în vechile mituri, ci cronoliniar, o mică parte a Întregului, caracterizat printr-o reiterare infinită a faptelor particulare. Indeterminantul lumii se constituie în concepte gnomice, respectate de toate societăţile umane, utopice prin esenţa lor. Lumea constituită în „file", **folders**, este un concept cosmogonic modern, respectând teoriile pangonice dezvoltate de fizica generală şi multidimensională în ultimul timp, în ultimele decenii ale secolului XX: Multiversul este alcătuit dintr-o mulţime de file, de universuri ce se conectează în pluridimensionalitatea lor.

Strofa a şasea reia ideea de **teatru universal**, în care omul se manifestă limitat, prin câteva gesturi existenţiale. La nivelul realului, măştile se schimbă, dar sentimentele repetă acelaşi algoritm al extremelor duale, *coincidentia oppositorum*, bucurie, fericire, tristeţe, nefericire, trihotomiile sau unihotomiile fiind excluse din start. Oamenii perpetuează aceste sentimente, fiind incapabili de altele noi: „Şi de mii de ani încoace/ Lumea-i veselă şi tristă;/ Alte măşti, aceeaşi piesă,/ Alte guri, aceeaşi gamă,/ Amăgit atât de-adese,/ *Nu spera şi nu ai teamă.*". Lipsa de speranţă a unei lumi ce se îndreaptă spre neant, spre nihilismul existenţial, propovăduit cam în aceeaşi perioadă de Nietzsche, este exprimată de ultimul vers: *„Nu spera şi nu ai teamă"*, concept aproape maniheist, pentru că, după această ultimă mitologie, lumea se îndreaptă spre un sfârşit întrevăzut foarte aproape.

Că acest plan nu s-a schimbat o demonstrează algoritmul desfăşurării secvenţiale: ticăloşii, „mişeii", vor completa întotdeauna amăgiţi de **clipa gloriei trecătoare**, conducând de altfel lumea iluzorie de carton, incapabili de altă expresie existenţială. Soluţia rămâne, pentru poet, nu contemplarea rece, detaşată, ci desprinderea absolută de curgerea vremii, de efectele ei amare. Ataraxia de origine schopenhaueriană este o atitudine stoică, redată în **strofa a şaptea**: „Nu spera când vezi mişeii/ La izbândă făcând punte,/ Te-or întrece nătărăii,/ De ai fi cu stea în frunte.". **Conspiraţia prostiei şi a mediocrităţii**, încercarea indivizilor de a ajunge în frunte cu orice preţ, chiar dacă ţelurile nu sunt bine definite şi nu există nici necesarele puteri ale minţii, este o altă constantă a societăţii umane, exprimată prin cuvinte şi expresii cu semnificaţii grăitoare: „mişeii", „nătărăii", „făcând punte", „cu stea în frunte", „feri în lături", „zică toţi ce vor să zică". Superioritatea poetului, credinţa că el este un *vox dei*, o reflectare a Eonului Primordial pe pământ, o sclipire a lumilor nepătrunse, se observă din **singularizarea extremă a Eului**. Atitudinea lui faţă de întruparea trecătoare a fiinţei, faţă de lumea ce acceptă un destin minor este de răceală, iar oamenii care se complac în prostie şi ticăloşie sunt numiţi cu apelative incisive.

Atingerea unei astfel de lumi, reflectată în **strofa a opta**, este degradantă: salvarea nu poate fi decât a celui decis să iasă din piesă, să transceandă graniţele. Timpul profan întinde mreje înşelătoare pentru cel ce se află dincolo de lume. Toate dilemele lumii sunt false, sunt inventate pentru joc: „Ca un cântec de sirenă,/ Lumea-ntinde lucii mreje;/ Ca să schimbe-actorii-n scenă,/ Te momeşte în vârteje.". Banalitatea existenţială, chiar malefică, este atrăgătoare, ispitele sale sunt eterne, cum se spune într-o variantă: „Ca şi glasul mândrii Circe/ Mândre-s cele trecătoare/ Şi te-atrag la şezătoare/ C-o zâmbire, cu te miri ce.". **Lumea-şezătoare** marchează tocmai neputinţa omenirii de a renaşte în formă nouă, ca pasărea Phoenix din propria cenuşă, caracterul static al oamenilor-măşti, deşi, într-o nouă resurecţie a Spiritului Etern, „După rău aşteaptă bine". De aceea, ecourile lumii reale nu trebuie luate în seamă, aşa cum se afirmă în **strofa a noua**, pentru că acestea se aplică doar unui timp revolut, inconştient; nu au, ca urmare, valoare universală, vizând numai **integrarea în jocul etern al vieţii şi al morţii**: „De hulesc, să taci din gură./ Ce mai vrei cu-a tale sfaturi,/ Dacă ştii a lor măsură?". **Caruselul lumii repetabile** nu vizează abstragerea din contingent, **starea de fericire absolută**; poetul, geniul, la fel ca Hyperion din „Luceafărul", trebuie doar să stăpânească aparenţele, să le folosească pentru propriul său amuzament.

Schema acestei „Glosse", poezie-satiră, definitorie pentru concepţia existenţială eminesciană, este a **decalogului**, iar forma literară este de ansamblu de sentinţe, semănând cu „Exhortaţiile" lui Solon, cu „De rerum natura", de Lucreţiu, cu maximele lui Heraclit, cu „Biblia", „Cărţile înţelepţilor", „Ecleziastul", cu „Spruchdictung" al lui Walther von der Vogelweide şi „Catrenele morale" ale lui Guy de Faur Pibrac. În „Glossă", asistăm la o litanie amară adresată Lumii Primordiale, vizând imposibilitatea omului de a se smulge din sfera preocupărilor comune, la care este numai spectator. Lumea apare guvernată de legi relative, iar moartea, din perspectiva metemsomatozei, este discutabilă: „Moartea doar îţi pară ţie/ După cum vei socoti-o" se spune într-o variantă. Prin urmare, detranscendentalizarea universului pare să respecte o dogmă gnostică dualistă, pentru că, la nivel uman, natura trebuie să creeze fiinţe perfecte, ceea ce nu se împlineşte, făpturi în acelaşi timp, fără „goluri", cum sunt numite metaforic: „Căci natura este-o Doamnă/ Fără timp şi fără goluri.".

În final, în **strofa a zecea**, după ce fiecare vers de la început a fost comentat, mottoul este repetat, conţinând aceleaşi versuri sentenţiale, însă în ordine inversă, rămânând ca un ghid de cunoaştere a lumii profane: „Tu rămâi la toate rece,/ De te-ndeamnă, de te cheamă;/ Ce e val ca valul trece,/ Nu spera şi nu ai teamă;/ Te întreabă şi socoate/ Ce e rău şi ce e bine;/ Toate-s vechi şi nouă toate:/ Vreme trece, vreme vine."

MOTIVUL „LUMII CA TEATRU" este romantic şi baroc, fiind preluat de la Calderón de la Barca, scriitor spaniol, autor a nenumărate piese de teatru, cel ce a formulat celebrul motiv literar „La vida es sueño" („Viaţa e vis"). Caracterul iluzoriu al lumii se traduce prin efemeritatea umană: „Privitor ca la teatru/ Tu în lume să te-nchipui.". Edgar Quinet are un roman, „Ahasvérus", în care se spune că **translatarea neafectată prin timp** a eroului este un spectacol pus în scenă de arhangheli, pe o durată de cel puţin şase mii de ani, pentru a arăta monotonia lumii. Prin urmare, şi la Eminescu lumea nu se manifestă pentru om decât prin simţurile proprii;

dincolo se întinde neantul, întunericul, iar bezna este chiar o iluzie. Din vasta perspectivă a timpului universal, cosmic, vieţile oamenilor sunt doar „momente", fracţiuni de secundă într-un interval imens, iar viaţa nu se poate percepe decât ca „înşelătoare", versatilă, neputând fi cunoscută decât în mod subiectiv. Detalii ale acestui aspect sunt destule în comentariu.

Lumea se construieşte pe principii circulare ale existenţei: universurile se nasc şi mor, într-o succesiune ciclică a lumilor în continuă schimbare, guvernate de forţe atemporale, societăţile umane au un început, o perioadă de strălucire, după care praful şi uitarea se aştern peste cele mai multe. Circularitatea în poem se traduce printr-o simetrie perfectă a versurilor între prima şi ultima strofă, printr-o reflectare în oglindă, dar şi prin incapacitatea omului de a se încadra acestei mişcări circulare, benefice. Circularitatea aparţine atât destinului oamenilor, cât şi destinelor colective. Retragerea poetului din vâltoarea unei lumi văzute ca teatru, ca spectacol grotesc, seamănă cu ideea celebrei replici a lui Shakespeare, „The world is a scene,/ And all the men and the women are merely players". Nu există ceva nou în „galeria personajelor umane", tocmai din cauza legii invariantului, după care omul nu se schimbă de-a lungul timpului, ci numai decorurile, aşa cum se spune şi în poezie: „Joace unul şi pe patru,/ Totuşi tu ghici-vei chipul.". Toate personajele sunt identificate şi clasificate după un principiu gnoseologic universal şi sunt mereu aceleaşi.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

GLOSĂ. Termenul provine din fr. *glose*, it. *glossa*, lat. *glossa*, „cuvânt care necesită explicaţii". Ca specie literară, **glosa** este o poezie cu formă fixă şi cu caracter gnomic sau filozofic. **„Glossa"** lui Eminescu prezintă o serie de maxime cu valoare de adevăr general-uman, constituind un **invariant al lumii**, după care se conduce existenţa acesteia. Fiecare maximă este reluată la începutul unei strofe, apoi, la sfârşit, maximele se reiau, inversate, dar cu aceeaşi valoare de generalitate şi de permutabilitate. Propoziţiile din strofa-cadru sunt redactate într-un stil sentenţios şi rece, de maximă simplitate sintactică, adecvată adevărurilor eterne, desprinse parcă dintr-un decalog. Primele şapte versuri sunt alcătuite din câte două propoziţii, de regulă antinomice, exprimând caracterul dual al lumii, construit pe opoziţia maniheistă dintre bine şi rău. Lumea este supusă unei succesiuni temporale perfecte, încadrându-se în caruselul etern al timpului liniar, desprins din veşnicie. Lucrurile sunt supuse dihotomiei bine-rău, fapt ce generează sentimentul de inutilitate a unei intervenţii amelioratoare, astfel încât versul al optulea este o concluzie unică, exprimată într-o singură propoziţie, marcând singularitatea atitudinii poetului: „Tu rămâi la toate rece".

Verbele din strofa-cadru sunt la prezentul etern, prezent gnomic, care conferă enunţurilor un conţinut cu valoare de mare generalitate. Omul este singur în această eternă rotire a feţelor lumii, stabilită de la începutul creaţiei. Unica ipostază pe care şi-o poate permite omul de geniu este aceea de expectativă, de aşteptare a clipei eterne: „Nu spera şi nu ai teamă,/ Ce e val ca valul trece;/ De te-ndeamnă, de te cheamă,/ Tu rămâi la toate rece." Timpul este văzut de Eminescu într-o curgere unduitoare, perfectă, într-o continuă succesiune de valuri ale existenţei, pe o uriaşă scenă de teatru.

Mijloacele prozodice sunt pe deplin adecvate acestui conţinut de idei. Însăşi alcătuirea strofică a glosei are simetria demonstraţiilor perfecte: versurile primei strofe se reflectă în oglindă în ultima, iar la sfârşitul fiecărei strofe intermediare se află câte un vers cu rol de concluzie. Măsura de opt silabe, ca în poezia populară, susţine simplitatea adevărurilor eterne, desprinse din înţelepciunea milenară a umanităţii. Ritmul trohaic are siguranţa afirmaţiilor clare, lipsite de orice îndoială, certitudine susţinută de rima îmbrăţişată, care închide şi sub aspectul sonorităţii fiecare demonstraţie.

Manualul CORINT 3

SE BATE MIEZUL NOPȚII...

Alături de „Odă (în metru antic)", poezia „Se bate miezul nopții...", apărută în volumul din 1883, reprezintă expresia cea mai concentrată a cugetării filozofice eminesciene, prin ideea de „poezie pură" indusă la simpla lectură a versurilor. Se adună aici, în cadența amplă a versului, în ritm iambic, cu cezură la mijloc, într-o sonoritate ce imită muzica sferelor la care se referă în cele din urmă, cuvinte îndelung alese și cizelate, deopotrivă metafore și simboluri cu mare forță de semnificare și de evocare. Timp și loc, gând și somn, viață și moarte, poet și cugetare se reunesc sub semnul unei armonii cosmice perfecte, ce răzbate din succesiunea vocalelor și a silabelor, din sonoritatea cuvintelor, din sintaxa concentrată a versurilor. Misterele nopții cosmice se traduc prin semne ascunse, prin sonorități solemne ale orei astrale: „Se bate miezul nopții în clopotul de-aramă,/ Și somnul, vameș vieții, nu vrea să-mi ieie vamă.". Este aici poate expresia cea mai tulburătoare a ceea ce anticii și modernii au numit „muzica sferelor", rezultată din amplitudinea versului, din sensul iterativ al verbului „se bate", coroborat cu reverberațiile grave ale sunetului de clopot și cu valențele sonore ale cuvântului „aramă". Unduirea sunetelor are extensie cosmică, armonizându-se cu mișcarea planetelor din spațiile vaste. Sunetul din miez de noapte incită la meditație și visare, căci somnul, cuprins într-o metaforă rară, perfect încadrabilă universului eminescian, „vameș vieții", întârzie, nu mai „vrea să-mi ieie vamă". Se deschid, în schimb, căile visării, „bătute-adesea" de mintea poetului, până la limita cea mai tulburătoare a cunoașterii, dintre viață și moarte: „Pe căi bătute-adesea vrea mintea să mă poarte,// S-asamăn între-olaltă viață și cu moarte.". Poetul refuză, de astă dată, identificarea celor două fenomene existențiale, într-o încremenire a timpului ce prefigurează înscrierea lui în eternitate, într-un tărâm atemporal, al geniilor ce nu cunosc nici viață, nici moarte: „Ci cumpăna gândirii-mi și azi nu se mai schimbă,/ Căci între amândouă stă neclintita limbă."

TEME ȘI MOTIVE

- **Eternitatea**, văzută ca o „cumpănă a gândirii" între viață și moarte.
- **Lumea visului**, eternă, care elimină barierele impuse de mintea rațională, incapabilă să pătrundă marile mistere ale lumii.
- **Lumile concentrice**, una limitată, înscrisă în sfera realului, alta profundă, lipsită de granițe, anunțată de mesageri nocturni, „clopotul de aramă" și somnul.

Manualele CORINT 2, CORINT 3

FLOARE ALBASTRĂ

Repere analitice

SEMNIFICAȚIA TITLULUI:

- motivul florii albastre este larg răspândit în literatura romantică europeană, ilustrat cu semnificații multiple în romanul „Heinrich von Ofterdingen", de Novalis;

- **floarea albastră** este chiar simbolul ființei feminine delicate și pline de tandrețe, ce se împlinește prin dragoste, precum o floare crește în razele soarelui.

SPECIA LITERARĂ:

- **meditație** pe tema iubirii, cu elemente de **idilă**, evocând un spațiu paradiziac, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei.

TEME ȘI MOTIVE:

- natura și dragostea; aspirația către o iubire ideală, rămasă neîmplinită, pierdută în umbrele timpului;
- motivele literare sunt ordonate pe cele două planuri ale poeziei:

- un **plan terestru, un spațiu paradiziac**, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei, în care personajul feminin speră să-și împlinească o iubire senzuală, plină de farmec, cu toate deliciile clipei trecătoare; motive dominante sunt aici: codrul, ca spațiu sacru, luminișul („ochiul de pădure"), izvoarele, balta, trestia, poteca, ramurile („bolțile de frunze"), stânca, prăpastia;

- **un plan înalt, cosmic**, care deschide orizonturile idealității și ale visării, ale marilor aspirații romantice, specifice poetului de geniu, care meditează asupra marilor enigme ale lumii; motive relevante: stelele, norii, „cerurile nalte", „îndepărtata mare", „câmpiile asire", „piramidele-nvechite".

LIMBAJUL ARTISTIC:

Textul conține o gamă diversificată de figuri de stil care construiesc imaginea complexă a poeziei:

- **interogația** din incipit „– Iar te-ai cufundat în stele/ Și în nori și-n ceruri nalte?" instituie dialogul liric dintre cei doi îndrăgostiți și dă o primă dimensiune a spațiului poetic, semnificând aspirațiile către înalt ale personajului masculin; fata îndrăgostită încearcă o abstragere a partenerului din sferele celeste ale meditației, o întoarcere către universul terestru, încărcat de simboluri paradiziace;
- spațiile înalte ale imaginației sunt conturate printr-o **enumerație** de simboluri ale eternității: „râuri de soare", „câmpiile asire", „întunecata mare", „piramidele-nvechite";
- spațiul terestru și atmosfera idilei nevinovate se alcătuiesc din **elemente-simbol** specifice poeziei eminesciene, potențate prin **epitet** („*întunecata* mare", „prăpastia *măreață*", „balta cea *senină*", „trestia cea *lină*", „*de-aur* părul", „*dulce* minune"), **metaforă** („*râuri* de soare", „*ochi de pădure*"), **comparație** („roșie *ca mărul*", „dulci *ca florile* ascunse"), **personificare** („*izvoare plâng* în vale"), **inversiuni poetice**, destul de numeroase („*a ta* gândire", „*întunecata* mare", „*dulce* netezindu-mi părul", „*de-aur* părul", „cine *treabă are*"), superlative exclamative („*Ce frumoasă, ce nebună*/ E albastra-mi, dulce floare!");
- **rostirea lirică** este simplă, sub influența versului popular, care conține dialog și adresare directă;
- **măsura** este de 7-8 silabe, **rima îmbrățișată**; predomină **ritmul trohaic**, semn al unui patos intens, al manifestării libere a sentimentului de dragoste.

Comentariu literar

Poezia „Floare albastră" este o **meditație pe tema iubirii, o idilă** desfășurată într-un cadru feeric, în care visul romantic prefigurează peisajul, putându-se confunda cu natura.

Publicată la 1 aprilie 1873 în revista „Convorbiri literare", „Floare albastră" constituie, cum afirma Vladimir Streinu, „primul mare semn al operei viitoare", structurând viziunea poetică pe două planuri distincte, care se vor aprofunda în marile poeme următoare: un **plan terestru, un spaţiu paradiziac**, cu o natură protectoare, sublimă în primitivitatea ei, în care personajul feminin speră să-şi împlinească o iubire senzuală, plină de farmec, cu toate deliciile clipei trecătoare; **un plan înalt, cosmic**, care deschide orizonturile idealităţii şi ale visării, ale marilor aspiraţii romantice, specifice poetului de geniu, care meditează asupra marilor enigme ale lumii. Trecând de poezii ca „Amorul unei marmure" sau „Venere şi Madonă", aflăm acum, pentru prima dată, în mod explicit, de o lume a stelelor şi a norilor, de cerurile ei înalte, de spaţii vaste în ordinea cosmică şi terestră, figurată prin sintagme caracteristice, „îndepărtata mare", „câmpiile asire", de axele lor de conexiune, „piramidele-nvechite", „vârful lor mare", cărora li se opun, într-o simetrie perfectă, **toposuri ale intimităţii erotice**, „codrul cu verdeaţă", „ochiul de pădure", poteca, „bolţile de frunze". De acum încolo, cei doi protagonişti ai idilei eminesciene vor fi stăpâniţi de aspiraţii diferite: el, vizionar, orientat spre înălţimi astrale, simboluri ale ascensiunii, **stele, nori, ceruri nalte, piramide, râuri de soare**, ea, telurică, senzuală, emanând parcă direct din natura originară, dorind o dragoste în care să fie împlinit totul, cu retrageri într-o intimitate absolută, regăsită şi în peisajul din jur, **codrul cu verdeaţă, stânca ce stă să se prăvale, prăpastia măreaţă. Floarea albastră** este chiar simbolul eului feminin, delicat, plin de tandreţe, ce se împlineşte prin dragoste, precum o floare creşte în razele soarelui. Ea va fi **roşie ca mărul**, îşi va juca norocul în dragoste pe un **fir de romaniţă**, cei doi vor sta în locuri pe unde nimeni nu a mai umblat înainte, de o frumuseţe sălbatică, unde **stânca stă să se prăvale. Reintegrarea în natură**, cadrul benefic pentru iubirile eminesciene, se explică prin ritmurile ei unduitoare, liniştitoare, prin capacitatea paradiziacă de **conservare a timpului**, implicit a fiinţelor umane care găsesc secreta cale de întoarcere în orizontul mitic, fabulos al naturii primordiale. Simbolul **florii albastre,** luat din „Heinrich von Ofterdingen", de Novalis, înseamnă tocmai conservarea clipei pe panta eternităţii, prelungirea ei dincolo de limitele necruţătoare ale temporalităţii.

Ca şi în poemul „Luceafărul", definitivat zece ani mai târziu, personajul feminin este cel care, primul, dă glas aspiraţiei erotice: „– Iar te-ai cufundat în stele/ Şi în nori şi-n ceruri nalte?/ De nu m-ai uita încalte,/ Sufletul vieţii mele// În zadar râuri de soare/ Grămădeşti-n a ta gândire/ Şi câmpiile asire/ Şi întunecata mare.", încercând o abstragere a partenerului din sferele celeste ale meditaţiei, o întoarcere către universul terestru, încărcat de simboluri paradiziace, alte ipostaze ale eternităţii, pe care poetul le regretă, revelate, abia în finalul poeziei. Între cei doi protagonişti există o distanţă ce defineşte **coordonatele a două lumi**: el aspiră la lucruri abstracte, încercând să priceapă misterele lumii, intră în **arhaic**, imaginează, prin simboluri relevante, „piramidele-nvechite", „câmpiile asire", perioadele istorice trecute, printr-un proces de remanenţă a **memoriei colective**, ea este stăpânită de un pragmatism senzual de un farmec absolut. Pentru ea, reprezentând principiul feminin autentic, timpul trece repede, enigmele neputând fi descifrate într-o viaţă de om, şi de aceea îşi invită iubitul să vină mai bine „în codrul cu verdeaţă/ Und-izvoare plâng în vale,/ Stânca stă să se prăvale/ În prăpastia măreaţă", într-o singurătate de început de lume, refăcând cuplul adamic ca în grădinile raiului. Timpul, ca atare, se relativizează în apropiere de **codru,** în acest **spaţiu sacru**, obţinând componente dimensionale diferite pentru fiecare dintre ei: ea caută porţile originare ale eternităţii prin **izolare în natură**, ceea ce îi conferă trăsături notabile de personaj romantic, de *donna angelicata* şi de nimfă silvană, el crede că se apropie de lume, de esenţa ei, prin **adâncirea în misterele cosmice** ale spaţiului şi ale timpului, prin resuscitarea simţului istoric, ce nu depinde de trecerea liniară a timpului, numai astfel explicându-se contingenţa poetului cu natura, imaginată ca **o poartă** de legătură cu orice epocă istorică. Neconcordanţa temporală a celor doi protagonişti este aceea care îi face să se despartă, să nu ajungă, în acelaşi timp, la un punct ideal de comuniune erotică.

Cu toate acestea, pentru o clipă, **aspectul ludic al iubirii**, proiectată în spaţiul visului, al dorinţei, învinge desincronizarea funciară a celor doi protagonişti: „De mi-i da o sărutare/ Nime-n lume n-a s-o ştie,/ Căci va fi sub pălărie –/ Ş-apoi cine treabă are!". Singuri în această lume cu atribute de primordialitate, stabilind o conexiune dincolo de orice barieră temporală, ei devin **Adam şi Eva**, cuplul idilic paradiziac, într-un **topos sacru**, unde natura s-a cufundat în **primordial**, în care efuziunile sentimentale dobândesc o deplină naturaleţe: „Pe cărare-n bolţi de frunze,/ Apucând spre sat în vale,/ Ne-om da sărutări pe cale,/ Dulci ca florile ascunse.". Mai mult poate decât în alte poezii, în care cadrul natural se învăluie într-o proiecţie a visului erotic („Lacul" sau „Povestea codrului"), în „Floare albastră" întâlnim o disoluţie treptată a chipului iubitei, o retragere misterioasă în spaţiul din care a apărut: „Înc-o gură – şi dispare.../ Ca un stâlp eu stam în lună!/ Ce frumoasă, ce nebună/ E albastra-mi, dulce floare!". Clipa ultimă rămâne cel mai mult în mintea poetului, persistă dureros, se eternizează, pentru că despărţirea este, până la urmă, în cadrul existenţei umane, **o moarte simbolică**: „Şi te-ai dus, dulce minune,/ Ş-a murit iubirea noastră". Acest moment fulgurant relevă tocmai efemeritatea evenimentului, a înseşi clipelor de dragoste, în care fiinţa feminină, eterică, s-a retras în lumea sa ideală, precum făpturile de vis, nimfe sau spiriduşi, care trăiesc în mijlocul naturii, lăsând în urmă numai vraja şi melancolia visului. Protagoniştii părăsesc spaţiul benefic al unei **naturi erotizate**, fiecare în felul său, prin întoarcere în adâncurile tainice ale codrului, ca un duh al pădurii, în cazul iubitei sau, pentru poet, prin reluarea preocupărilor lumii banale, cu rare evadări în idealitate. **Tristeţea** se impune astfel ca stare de fapt a unei **lumi minore**, efemere, sursă de transfigurare poetică a melancoliei.

De fapt, în poezia „Floare albastră" coexistă, în mod aproape paradoxal, cele două extreme ale proiecţiei în eternitate care se vor profila în universul poetic eminescian: **infinitul mare**, profunzimile cosmosului, la care aspiră poetul, bogat ilustrat în textele maturităţii de creaţie, şi **infinitul mic**, spre care îndeamnă personajul feminin, prin retragere în natura eternă, prin pierderea în adâncurile ei neştiute, mediul predilect din „Fiind băiet păduri cutreieram", „Dorinţa", „O, rămâi". Cu această din urmă poezie, „O, rămâi", similitudinile sunt mai multe, chiar frapante, identificate atât în cele două chemări aproape identice ca expresie şi tonalitate, a pădurii şi a iubitei, cât mai ales în atitudinea poetului, care, într-o sublimă inconştienţă a visului, a aspiraţiilor, părăseşte această lume a cărei eternitate în ordine paradiziacă nu o percepe încă: „Astfel zise mititica,/ Dulce netezindu-mi părul./ Ah! ea spuse adevărul;/ Eu am râs, n-am zis nimica." („Floare albastră"); „Astfel zise lin pădurea,/ Bolţi asupră-mi clătinând;/ Şuieram l-a ei chemare/ Ş-am ieşit în câmp râzând." („O, rămâi"). În ambele ipostaze, poetul părăseşte un spaţiu paradiziac, etern, inclusiv iubirea pură ce sălăşluieşte aici, regretul fiind o consecinţă firească, dar o reacţie tardivă, care se traduce printr-un sentiment de melancolie ineluctabilă: „Totuşi este trist în lume!".

Expresia poetică urmează îndeaproape liniile sferei ideatice, „Floare albastră" fiind o demonstraţie a subordonării perfecte a formei la conţinut. Se remarcă, în primul rând, influenţa versului popular, care conţine dialog şi adresare directă, măsura de 7-8 silabe, rima îmbrăţişată şi ritmul trohaic, semn al unui patos intens, năvalnic, fără convenţii protocolare, totodată semn al unei sincerităţi absolute. Personajele lirice îşi dezvăluie astfel un statut de arhaitate, de fiinţe primordiale, care experimentează, sub aspect ludic, prin proiecţie în vis, puritatea aspiraţiilor erotice, neconvertite printr-un limbaj pretenţios, sofisticat. Dialogul distribuie rolurile celor doi protagonişti şi ilustrează mai ales spaţialitatea poeziei, cele două planuri, terestru şi cosmic, într-un limbaj simplu, dar cu o sintaxă aparte, ce îi dă profunzime nebănuită. Se conturează, încă de acum, **rostirea lirică simplă**, cu puţine podoabe, din marile poeme de mai târziu, din care se vor desprinde însă marile viziuni romantice, imensitatea spaţiilor cosmice şi meditaţiile profunde asupra trecerii timpului şi a destinului uman. Însăşi această **exemplaritate a limbajului** exprimă o tendinţă de esenţializare a fiinţei umane, de regresie către prototipal, către puritatea iniţială.

NATURĂ ŞI IUBIRE. Imaginile poetice conturează un **dom paradiziac**, în care timpul pare să stea pe loc: „codrul cu verdeaţă", „izvoare plâng în vale", „ochi de pădure", „trestia cea lină", „bolta cea senină", „foi de mure". Codrul, o adevărată cetate silvană, este primul, cel mai cuprinzător dintre elementele ce conturează spaţiul erosului eminescian. Depărtarea de lume simbolizează răgazul găsit pentru meditaţie şi pentru înălţare sufletească, oferind ascendenţă asupra lumii şi chiar înţelepciune celor ce se refugiază într-un astfel de spaţiu atemporal. Izvoarele sunt elemente acvatice în nesfârşită mişcare, aici având rolul de a conferi o notă de linişte întregului tablou, creând o armonie auditivă molcomă a naturii, cu înclinare către nemişcare şi somn. Stânca, element geologic din ere arhaice, sugerează sălbăticia peisajului, virgin, neumblat, îi dă un aer de primordialitate. „Ochi de pădure" este o metaforă absolută a unui spaţiu minimalizat, adaptat sentimentelor ce se înfiripă între cei doi îndrăgostiţi, topos adaptat pentru somnolenţă, pentru transcenderea spaţiului şi timpului. „Trestia cea lină" marchează bogăţia elementului natural, vegetalismul cotropitor, expresie a vieţii puternice, a organicului biruitor, dar şi conexiunea cu spaţiile cosmice, prin simbolistica de *axis mundi* pe care o dobândeşte. Tot acest „frame" (cadru) este străjuit de spaţiul uranic, al bolţii celeste, dătător de speranţă, de forţă, pentru că energiile cosmice dau omului un potenţial transcendent. Sintagma „foi de mure" restrânge şi mai mult spaţiul, determinând contopirea celor două fiinţe sub semnul elanului erotic. Personificarea „Und-izvoare plâng în vale" are sugestii multiple în spaţiul poeziei şi în genere în cadrul poeziei eminesciene. Plânsul izvoarelor, al apelor în neîncetată curgere, semnifică plânsul din intermundii al Demiurgului, nota de tragism a fiinţei umane, dată de trecerea ireversibilă a timpului, pe care, în sens romantic, numai prin iubire o poate înfrânge. Poate sugera, în poezia „Floare albastră", şi fluiditatea totală a peisajului şi magia dragostei, pe care o degajă susurul apelor. Valea reprezintă un loc tainic, o călătorie descendentă spre vremurile primordiale şi spre adâncurile fiinţei umane.

Dragostea nu se poate împlini, în cazul poeţilor romantici, într-un cadru banal, scenariul erotic vizând refugierea în mijlocul unei naturi virgine, în care forţele primare se exercită direct asupra fiinţei: „Şi de-a soarelui căldură/ Voi fi roşie ca mărul,/ Mi-oi desface de-aur părul,/ Să-ţi astup cu dânsul gura". În poezia „Floare albastră" şi în general în poemele eminesciene, iniţiativa jocului erotic aparţine personajului feminin, care îl declanşează printr-o chemare pătimaşă în mijlocul naturii, în locuri tainice, parcă atemporale, păstrând ceva din măreţia începuturilor. Aici, cei doi iubiţi dobândesc, pentru o clipă, statutul arhetipurilor proiectate de fiinţa divină, nealterate de trecerea timpului. De aceea, refugierea în natură marchează o înfrângere a spaţiului temporal cu un singur sens, o coborâre spre nemurirea ideatică, spre reversibilitatea gesturilor, chiar dacă acest lucru se întâmplă pentru scurt timp.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

LIRISMUL. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *lyrisme* şi desemnează utilizarea categoriei estetice a liricului sau exaltarea sentimentelor personale într-o operă de artă. Se obţine prin manifestările eului liric, în mod direct, în ceea ce se numeşte **lirismul subiectiv**, sau mai discret ori indirect, printr-o „lirică a măştilor", a „rolurilor", sau prin transferul observației în lumea obiectuală ce se exprimă pe sine, într-o formă de **lirism obiectiv**.

EUL LIRIC. Reprezintă vocea enunțiativă, care creează discursul într-o poezie lirică. Se mai numește și **personaj liric**. Tudor Vianu observă că „poetul, vorbind în numele său, exprimă viziunea, sentimentele și aspirațiile sale cele mai intime". Constată însă, în același timp, că între persoana concretă a poetului și aceea vorbitoare din text nu există o identitate obligatorie. Poetul liric nu vorbește totdeauna în numele său și nici nu are nevoie s-o facă, existând și alte modalități de exprimare lirică, prin obiectivare deplină, adică printr-o retragere aparentă din spațiul poetic, sau sub o mască străină, asimilându-se unui personaj oarecare, ca în creația dramatică sau epică. Aparent, în aceste cazuri exprimă sentimente care propriu-zis nu sunt ale sale, dar energia generală pe care o imprimă mesajului poetic are aceeași autenticitate a exprimării directe. Deci, susține Tudor Vianu, alături de o lirică personală se mai află „o lirică mascată și o lirică a rolurilor".

LIRISMUL SUBIECTIV. Poezia lirică este, prin definiție, o expresie a subiectivității. Chiar „Iliada", epopee, operă epică prin excelență, începe cu o invocație care fixează poziția exactă a poetului în câmpul literar, deși, având în vedere proiecția în mit a întregii fabule, preferă să transfere discursul celor îndreptățiți să-l rostească, zeilor: „Cântă, zeiță, mânia ce-aprinse pe-Ahil Peleianul!". O tradiție poetică îndeajuns de bine consolidată, venind de la Platon, face ca liricul să corespundă unui mod de enunțare la persoana I singular, ceea ce asociază lirismul modalității de enunțare subiectivă.

În lirismul subiectiv se identifică mai multe tipuri de discurs: **monologul liric**, de tip confesiune, reprezentat prin indici textuali specifici, verbe și pronume personale și reflexive la persoana I, singular și plural; **monologul gnomic**, ca în „Glossă", de Mihai Eminescu, la persoana I; **monologul adresat** sau de tip invocație poetică, implicând folosirea vocativului și persoanele I și a II-a ale reprezentării verb-pronume; **monologul autoadresat**, cu mărci specifice, substantive și pronume în cazul vocativ și verbe și pronume la persoanele I și a II-a.

Ca atare, în discursul poetic se identifică **mărci ale subiectivității**, clasificate de Rodica Zafiu (2000) în patru categorii, identificabile și operante în receptarea textului poetic: a) **mărcile circumstanțelor spațio-temporale**, „sistemul deictic, care ancorează enunțul în situația de comunicare și organizează informația în funcție de poziția subiectului locutor": **persoana I și a II-a** a pronumelor personale, reflexive, posesive și a verbelor; **adverbe deictice** (*aici, acolo, azi, acum* etc.); **pronume și adverbe demonstrative**, care organizează obiectele în raport cu apropierea sau depărtarea față de vorbitor; **prezentul verbal**; **verbe de deplasare**, care poziționează mișcarea în funcție de locutor; b) **mărcile obiectului**, care situează persoanele sau obiectele în spațiul poetic, articolele hotărât și nehotărât, topica, variația numelor unor personaje, care schimbă perspectiva receptării etc.; c) **mărcile percepției și ale cunoașterii** eului liric, senzoriale, cognitive, afective, volitive, pe care se întemeiază și figuri de stil vizuale, auditive, olfactive, sinestezice: verbele *a vedea, a simți, a gândi, a suferi, a dori*, substantive și adjective care desemnează noțiuni și calități din aceeași sferă mentală și senzorială, interjecții de prezenteificare, de intrare în câmpul vizual: *iată, uite* etc.; d) **mărcile atitudinii subiective**: cuvinte cu sens evaluativ: *frumos/urât, bun/rău* etc.; instrumente lingvistice ale modalizării: adverbe și locuțiuni adverbiale (*firește, poate, de bună seamă* etc.), verbe (*a crede, a considera, a trebui*), expresii verbale impersonale (*e bine, e rău, e util, e necesar* etc.).

LIRISMUL OBIECTIV. Spre deosebire de lirismul subiectiv, în lirica obiectivă se produce o sublimare, o estompare a eului liric în spațiul poetic. Locutorul devine mai abstract, încât în multe poezii lirice „obiectualitatea devine voce" (Wolfgang Kayser), părând că se exprimă pe sine, încât nu mai este perceptibil nici un receptor al ei, deci nici un locutor. „În astfel de cazuri se vorbește de obicei despre o lirică «obiectivă»", conchide Kayser. Acest lucru se observă de pildă în „Pastelurile" lui Vasile Alecsandri, în care eul liric rămâne un observator discret al derulării tablourilor din natură prin fața cititorului. Obiectivarea lirismului, limbajul care se creează pe sine, este însă o preocupare insistentă a școlilor lingvistice ale ultimului secol. „Poeții, susține Roman Jakobson, sunt niște oameni care refuză să utilizeze limbajul. [...] Poetul s-a retras brusc din limbajul-instrument; el a ales pentru totdeauna atitudinea poetică potrivit căreia cuvintele sunt considerate ca lucruri și nu ca semne."

Lirismul obiectiv se susține prin mărci pronominale și verbale de persoana a III-a singular și plural, distribuite în: **discurs descriptiv de tip tablou; discurs descriptiv de tip portret; discurs obiectiv de tip gnomic; discurs obiectiv** inclus într-o **lirică a măștilor**.

Poezia modernă se eliberează astfel nu numai de rigorile prozodice, ci tinde să se elibereze și de eul vorbitor. Din această perspectivă, afirmația lui G. Călinescu despre George Coșbuc că scrie o lirică obiectivă se referă nu la esența fenomenului, ci la faptul că poetul transferă, într-o **lirică a rolurilor**, exprimarea directă unor personaje ce joacă aparente roluri epice sau dramatice, dar care exprimă același fond de autenticitate a trăirii. O „lirică a măștilor" identifica și Tudor Vianu în „Luceafărul" eminescian, dar asta nu înseamnă că poemul nu este străbătut, de la început până la sfârșit, de un lirism profund.

AMBIGUITATEA. Este „mecanismul fundamental al poeticității" (Rodica Zafiu), o condiție esențială a limbajului poetic, „destinată să stimuleze și să orienteze capacitatea imaginativă" (I. Coteanu). Ambiguitatea înseamnă dublă posibilitate de echivalare a unor elemente din limbajul poetic, rezultată din specificitatea construcției acestuia, încât să deschidă către cititor o serie alternativă de conotații posibile la aceeași expresie a limbii. Într-un studiu de referință, William Empson (1981) stabilește șapte tipuri de ambiguitate, după cum este rezultată din: polisemantismul lexical; din semnificațiile alternative; din simultaneitatea semnificațiilor; din combinarea unor semnificații neconcordante; dintr-o „confuzie fericită" a autorului, care își descoperă ideea pe parcursul scrierii, creând nedumerirea cititorului; dintr-o tautologie irelevantă; dintr-o contradicție totală a semnificațiilor, care scindează mintea autorului. Ambiguitatea este fenomenul cu variabilitatea și deschiderea cea mai mare din poetică, generând practic spațiul nelimitat al imaginarului. Empson însuși definește ambiguitatea „o nedumerire, o încurcătură cu privire la ceea ce a vrut să spună autorul", încât Graham Hough identifica al optulea tip de ambiguitate, între semnificația intenționată de autor și semnificația realizată de cititor în timpul lecturii.

SUGESTIA. Este, în poezia modernă, o tehnică teoretizată mai întâi de simboliști, opusă narativității, imagismului și discursivității poeziei tradiționale. Se bazează pe stilul aluziv, fragmentar, indecis, promovând vagul, clarobscurul, sinestezia, corespondența dintre sentimente și culori, muzicalitatea versurilor, eufonia, armoniile perfecte. Philippe van Tieghem îl citează pe Mallarmé: „Așadar, poezia nu trebuie să fie nici descriptivă, nici narativă, ci sugestivă. A vorbi ca un poet înseamnă «a te mulțumi să faci aluzie» la lucruri, «sau să le distragi calitatea care va încorpora vreo Idee»".

IMAGINARUL POETIC. Concept integrator al antropologiei și al poeticilor moderne, definit ca viziune reunificatoare a conștientului și a inconștientului în raportarea ființei umane la mediul înconjurător, reprezentabilă poetic într-o sumă uriașă de imagini fundamentale, în reperele cărora se înscrie existența omului și istoria psihoculturală a umanității. E privit ca potențialitate și totalitate a manifestărilor poetice, ca traseu mereu explorat de imaginația umană, „în care reprezentarea obiectului se lasă asimilată și modelată de către imperativele impulsionale ale subiectului" (Gilbert Durand), devenind conceptul cel mai cuprinzător al teoriei literare moderne. Gilbert Durand i-a dedicat un studiu de referință, „Structurile antropologice ale imaginarului".

Repere ale imaginarului sunt cele spaţiale şi temporale, percepute static sau aflate într-o dinamică semnificativă. Reperele spaţiale se identifică atât în reprezentări ale **spaţiului real** (terestru, cosmic sau spaţiu localizat geografic), cât şi ale **spaţiului imaginar**, care poate fi **oniric**, **fantastic** sau **fabulos**. Ca dimensionalitate, spaţiul poate fi **orizontal** sau **vertical**. După Gaston Bachelard, spaţiul vertical implică toate **simbolurile ascensionale** (aripa, vulturul, cerul adânc, aerul edenic, zborul oniric, domul uranic şi astral) şi **simbolurile coborârii** (adâncul acvatic şi teluric, prăpastia, racla şi mormântul, grota).

Spaţiul poate fi **natural** (terestru şi cosmic, cu toate motivele componente, codrul, izvorul, lacul, parcul, grădina, câmpul, muntele, stânca, prăpastia, stelele, luna, soarele) şi **artificial** (castelul, odaia, fereastra). În raport cu eul liric, spaţiul poate fi **exterior** şi **interior** (imaginar).

Spaţiul simbolic are reprezentări multiple, în funcţie de perspectiva din care este receptat în câmpul imaginar: spaţiu al haosului, al dezordinii, labirintic; **spaţiu închis**, limitat (ochiul de pădure, odaia, cercul); **spaţiu deschis** (cerul, oceanul, câmpul); **spaţiu al aproapelui şi al departelui**; spaţiu al golului existenţial, al degradării şi spaţiu al existenţei superioare (edenic, lumea cărţii); spaţiu paradiziac şi spaţiu thanatic.

Indicii textuali ai reprezentării spaţiale sunt substantivele, adverbele deictice, verbele de mişcare, ascendentă sau descendentă.

Reperele temporale au în vedere: **timpul real-obiectiv** (momente ale zilei, alternanţa diurn/nocturn, timp linear); **timp real-subiectiv** interior (timp magic al copilăriei, timp al clipei eternizate prin iubire, timp relativizat prin cunoaştere); **timp ireal-imaginar** (oniric, fantastic, al călătoriei imaginare).

Indicii textuali de reprezentare a temporalităţii sunt: substantive, adverbe, verbe cu diverse valori temporale: prezentul etern, prezentul istoric, prezentul descriptiv, prezentul iterativ, imperfectul istoric, perfectul simplu, ca timp al naraţiunii.

Manualul CORINT 3

PESTE VÂRFURI

Alcătuită numai din trei strofe, într-o cadenţă trohaică, de cântec popular, „Peste vârfuri" este o miniatură a lirismului pur, cu sonuri sublime, ce se înalţă dintr-o armonie deplină a elementelor. Cadrul poetic este abia schiţat, în linii fine de pastel, cu numai două elemente, codrul şi luna, personificate, într-o întrepătrundere magică a planurilor, terestru şi cosmic, peste care se aşază freamătul discret de ramuri şi misteriosul sunet de corn: „Peste vârfuri trece lună,/ Codru-şi bate frunza lin,/ Dintre ramuri de arin/ Melancolic cornul sună.". Domul silvan pare surprins într-un moment hipnotic, de repaus şi de contopire cu înaltul; vârfurile copacilor ating luna, iar foşnetul frunzelor şi melancolicul sunet de corn se contopesc eufonic într-o imagine auditivă de mare frumuseţe, devenită dominantă în strofele următoare.

S-a vorbit mult despre acest melancolic şi misterios sunet de corn. I. Negoiţescu vedea în el o dulce chemare către moarte, pe care poetul ar nutri-o în momente de acută deznădejde. Strofa ultimă contrazice însă ideea banală a dorinţei de moarte, iar o privire mai atentă asupra strofei a doua conduce către altă interpretare. Nostalgia eului liric se amplifică, prin contrast, pe măsură ce sunetul de corn, prin **repetiţie** şi **gradaţie descendentă**, se pierde irecuperabil în adâncurile nepătrunse ale pădurii: „Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte.". Chemarea magică spre moarte este de fapt o nostalgie a întregului, a Totului, pe care sufletul individual, „nemângâiet" al poetului o resimte la misterioasa chemare a cornului, ca expresie a spiritului universal. Tocmai rătăcirea căilor către acesta, dezvăluite după un moment magic, de revelaţie sublimă, şi pierdute prin depărtarea eufonică a sunetului de corn, declanşează drama eului liric, marcată prin întrebarea finală, mai mult retorică, rămasă probabil fără răspuns: „De ce taci, când fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?/ Mai suna-vei, dulce corn,/ Pentru mine vreodată?".

Sunetul de corn e chemarea spiritului universal către un tărâm etern, domul silvan contingent cu spaţiile cosmice, protejat de intruziunea timpului.

TEME ŞI MOTIVE

- **Tema codrului**, spaţiu fantastic de manifestare a forţelor eterne, a lumii atemporale, a eternităţii în genere.
- **Motivul visului**, sugerat de imaginea panoramică a domului silvatic atemporal; codrul se comportă ca un factor hipnotic care poate revela căile ascunse ale spiritului universal.
- **Motivul omului rătăcitor**, aflat în căutarea adevărului etern, pe care încearcă să-l identifice în spiritul adormit al codrului, trezit de nostalgicul sunet de corn.
- **Tema întoarcerii spre origini**: poetul reiterează „mitul eternei reîntoarceri", „le mythe de l'éternel retour", de care vorbeşte Mircea Eliade. Codrul acţionează ca o poartă, ca un punct de inflexiune spre atemporal şi etern. Trecerea pe „celălalt tărâm" se efectuează aici prin intermediul cornului, devenit obiect totemic, instrument magic, comparabil cu ciocanul Mjölnnir al zeului Thorr, din panteonul zeilor germanici.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 3)

Ex. 5/ p. 152. Explicaţi în ce măsură reperele de timp, loc şi atmosferă circumscriu universul naturii.

Natura este contemplată într-o atmosferă nocturnă, conturată în liniile ei esenţiale: **luna**, mai mult ca stare decât ca identitate cosmică (substantivul este nearticulat: **lună**), şi **codrul** din planul terestru, identificat prin freamătul lin de frunze şi prin vârfurile ce ating parcă astrul nopţii. Atmosfera este de **reverie** profundă, devenită **magică** prin chemarea hipnotică, dintr-un spaţiu atemporal, a sunetului de corn.

Manualele CORINT 1, CORINT 2

REVEDERE

Elegie filozofică, „Revedere" pune în evidenţă spaţiul sacru al codrului, acolo unde timpul nu acţionează, ci intră într-o altă sferă de referinţă, devenind veşnicie. Poezia apare în anul 1879, existând, sub formă de ciorne, în diverse variante. Astfel, în manuscrisul II. 2283, 86 v, începutul este scris într-un limbaj popular genuin: „Oliolio codruţule,/ Ce mai faci, drăguţule?". Pădurea este un personaj, o entitate cu puteri de materializare a dorinţelor copilului din „Fiind băiet păduri cutreieram", cu posibilitatea de a micşora, mări sau încetini până la oprire timpul uman, subiectiv, o parte a timpului universal, sacru, ca în poezia „O, rămâi": „Şi privind în luna plină/ La văpaia de pe lacuri,/ Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri.". Motivul „pădurii vrăjite", „la fôret magique", este ilustrat şi în „Povestea codrului" (1876, Iaşi, după Perpessicius) şi în „Freamăt de codru"

(Iaşi, 1879), precum şi în „Muşatin şi codrul", imaginea domului silvan fiind valorificată aici din perspectivă istorică, ca o cetate ideală, Sarmisegetuza lui Decebal, închisă în magie şi somn, până când un alt corn, „mândru, triumfal", o va trezi din nou la viaţă şi la luptă. După legenda lui Traian şi a Dochiei, cel mai des citată de folclorişti, dar prelucrată poetic şi în „Memento mori", cetăţile dacice se transformă într-o pădure nepătrunsă, adăpostind zeii şi forţele magice, menite să revigoreze, să dea putere eroilor apărători ai pământului strămoşesc. Extinzând sfera de referinţă în context universal, codrul este sediul magilor indieni, al înţelepţilor atemporali, al zeilor htonici care trăiesc urmărind mişcarea epocilor, al peşterii magice a lui Zalmoxis, în ultimă instanţă. Codrul este, se vede, un loc complex de celebrare a fericirii prin abolirea timpului, cu o singură condiţie: ocrotitul nu trebuie să părăsească locul vrăjit, fapt ce se petrece, de altfel, în poezia eminesciană.

Cum releva Zoe Dumitrescu-Buşulenga („Eminescu – cultură şi creaţie", 1976), poezia „Revedere" este veriga spaţială a unui periplu poetic ce începe cu „Fiind băiet păduri cutreieram", în care copilul-poet ajunge la o armonie deplină cu natura, cu pădurea, cu peisajul ei paradiziac. Pădurea este un **topos cu puteri protectoare**, în care visul interferează cu realul, iradiind o magică atracţie asupra copilului ocrotit de bolţile de frunze. În „O, rămâi", pădurea este un receptacul al tuturor dorinţelor („Ale tale doruri toate/ Numai eu ştiu să le-ascult"), sub puterea ei magică poetul devenind stăpânitorul acestui tărâm fantastic. Periplul se încheie printr-o întoarcere târzie, în poezia „Revedere", când glasul codrului este însă altul, rece, ca al timpului etern, inflexibil şi neiertător.

Poezia „Revedere" relevă astfel, printr-o dramatică antiteză, **condiţia efemeră a omului**, accentuată prin comparaţie cu **eternitatea naturii**, starea generală a lumii umane, supusă ciclicităţii temporale. Pentru poetul ieşit în câmpul larg al vieţii, timpul sacru din „O, rămâi" suferă un proces de dihotomizare: unul rămâne al codrului, ocolit de vijelia temporală distructivă, altul este al omului, fiinţă fragilă, care nu acceptă „conul atemporal" creat de pădure şi se refugiază într-o „zonă de reflux", unde vectorii celei de-a patra dimensiuni, temporale, se desprind, spre a deveni, pe un mic domeniu, liniari, prin aceasta închizându-şi reversibilitatea. Vremea este reprezentată, în mod simbolic, printr-o adevărată avalanşă a anilor („Vreme trece, vreme vine"), care nu se mai scurg uşor, lin, ci, dimpotrivă, devastator, apăsând fragila constituţie a omului. O astfel de **presiune a timpului**, a existenţei, îl îndreaptă pe poet din nou către spaţiul magic şi ocrotitor al codrului, în dorinţa de a reînnoda firele unei eternităţi pierdute: „– Codrule, codruţule,/ Ce mai faci, drăguţule,/ Că de când nu ne-am văzut/ Multă vreme au trecut/ Şi de când m-am depărtat,/ Multă lume am îmblat.". Spre deosebire de poezia „O, rămâi", rolurile sunt de astă dată inversate, dialogul îl începe acum poetul, tonul cald şi îmbietor, conciliator este al lui, nu al unei păduri cu glas de iubită. Bucla spaţio-temporală a destinului uman, autoizgonit prin inconştienţă dintr-un **paradis pierdut**, redată prin repetiţie şi acumulare, „multă vreme", „multă lume", se revarsă în meditaţia definitorie din cuprinsul poeziei, „Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor", sinteză expresivă a dramei eminesciene, prin extensiune, a întregii umanităţi. Răspunsul codrului cuprinde două secvenţe, una particularizantă, redusă la spaţiul silvan, pusă sub semnul pronumelui **eu**, alta generalizatoare, extinsă la dimensiunile unei naturi cosmice, în care personalul **noi** identifică suma de entităţi eterne ale întregului univers. Aşadar, mai întâi o reconstituire a unui **cadru silvestru marcat de eternitate**, văzută ca o succesiune a anotimpurilor („Iarna viscolu-l ascult", „Vara doina mi-o ascult"), creându-se un univers sonor, vibrant, ca o reverberare a muzicii sferelor în planul terestru. Este o natură încă apropiată omului, interferentă cu glasul şi cu paşii acestuia: „Vara doina mi-o ascult/ Pe cărarea spre izvor/ Ce le-am dat-o tuturor,/ Împlându-şi cofeile,/ Mi-o cântă femeile.".

Glasul codrului din a doua secvență a răspunsului său ia însă, față de om, o distanță imensă, astrală. Este identic cu **glasul Demiurgului** din poemul „Luceafărul", într-o natură parcă panteistă, în care fiecare element exprimă, din puncte diferite, o singură voce, aceea a Creatorului. Ultima strofă din poezia „Revedere" este o mică secvență din aceeași magmă creatoare a marelui poem, semnificând, în altă expresie literară, același motiv al **sorții schimbătoare** în raport cu eternitatea universului. Codrul nu se mai referă acum la timpul uman, semnificat prin cuvântul „vreme", reperele sale sunt deja de alte dimensiuni, temporale și cosmice: „– Ce mi-i vremea, când de veacuri/ Stele-mi scânteie pe lacuri,/ Că de-i vremea rea sau bună,/ Vântu-mi bate, frunza-mi sună;/ Și de-i vremea bună, rea,/ Mie-mi curge Dunărea.". Omul își amplifică drama existențială, fiind situat chiar în mijlocul acestei lumi eterne, fapt redat și prin simetria perfectă a strofei: versurile care îi transcriu condiția efemeră („Numai omu-i schimbător,/ Pe pământ rătăcitor") sunt înconjurate de câte șase versuri ce redau eternitatea naturii, cele citate mai sus și ultimele șase, care măresc dimensionalitatea spațio-temporală: „Iar noi locului ne ținem,/ Cum am fost așa rămânem:/ Marea și cu râurile/ Lumea cu pustiurile,/ Luna și cu soarele,/ Codrul cu izvoarele.". Enumerația acestor elemente, simboluri ale eternității, amplifică singurătatea și efemeritatea omului, ducând la extrem drama lui existențială.

Pe de altă parte, **antiteza** dintre **timpul etern** și **timpul uman** se poate extinde sub aspect analitic. Timpul codrului este **sacru**, adică circular, reversibil și recuperabil, potrivit lui Mircea Eliade. Codrul se regenerează pe sine însuși („Tu din tânăr precum ești/ Tot mereu întinerești"), numai omul este nestatornic, călător, în timp ce, pentru **domul silvan**, vremea rămâne aceeași, neschimbată. Toate elementele naturii se reunesc în acest spațiu, stelele ce „scânteie pe lacuri", vântul ce „bate frunza-n dungă", Dunărea, fluviul imens care străbate continentul, apa curgătoare închizând în ea trecerea timpului, la fel ca Nilul, martor etern la trecerea civilizațiilor antice.

Natura, statornică prin ea însăși, este acționată de forțe lente și eterne, derivate din **energia cosmică primordială**, ce se reflectă la nivelul pustiurilor, al izvoarelor, al lunii și al soarelui, doar mici cărămizi în construcția aceasta enormă care este universul, unde omul ocupă un loc neînsemnat, el fiind „schimbător,/ Pe pământ rătăcitor". **Revederea** devine, în acest context, un rămas bun, în curând ființa de lut urmând să fie prinsă de vârtejul timpului. Un simplu bocet funerar, la adresa ființei umane perisabile, care a avut nesăbuința de a se despărți de puterile magice, protectoare, ale pădurii, pentru nimicnicia idealurilor omenești, adevărate mori de vânt în calea istoriei. Întoarcerea, târzie, devine imposibilă, fapt ilustrat în „Revedere", sau se poate realiza numai prin moarte, prin reintegrare în natură, în sens mioritic, ipostază ultimă figurată în „Mai am un singur dor" și în variantele sale.

Sub aspect prozodic, în „Revedere" se identifică influențe ale poeziei populare. Ca toți romanticii, Mihai Eminescu a fost atras, în mare măsură, de creația folclorică. Multe dintre poeziile sale, „Călin (file din poveste)", „Luceafărul", „Miron și frumoasa fără corp", „Doina", „Dorința", au filiații folclorice, relevând modul în care poetul a asimilat gândirea poetică populară, ridicând-o la nivelul marilor teme și motive ale liricii sale. Poeziile despre codru, îndeosebi „Ce te legeni...", „Revedere", „La mijloc de codru...", sunt cele mai apropiate de forma și de conținutul ideatic al creației populare, părând, în unele variante din manuscrise, chiar transcrieri specifice unui culegător de folclor. Desigur, nu este cazul să insistăm asupra profunzimii ideatice dobândite de aceste poezii, fiind în bună măsură exprimată în comentariile de mai sus, însă asupra formei artistice se pot face observații care să justifice întrebarea pusă. Formulele de adresare, măsura versurilor, de opt silabe, ritmul trohaic, rima împerecheată se desprind direct dintr-un etimon folcloric de bază. Tonalitatea de doină, de meditaţie în chip popular, dezarmant de sinceră, asupra trecerii timpului se combină, în „Revedere", cu idei filozofice care circulă în toate marile poeme eminesciene, de la „Scrisoarea I" până la „Memento mori". Dobândind, ca în perioada de maturitate, o simplitate lexicală remarcabilă, încărcată însă de un semantism profund, poezia „Revedere" pare **o doină cultă**, cu o sonoritate domoală, tristă, de meditaţie asupra sorţii schimbătoare a omului. Interogaţia retorică, personificarea codrului sunt mijloace artistice frecvente într-o poezie cu vădite filoane folclorice. Folosirea cuvintelor din fondul vechi al limbii române ilustrează, de asemenea, înclinaţia poetului către „prelucrarea" extremă a limbii, către „limba de miere" a cronicarilor.

RELAŢII DE OPOZIŢIE ŞI DE SIMETRIE. Poezia „Revedere" este o **meditaţie** asupra efemerităţii fiinţei umane, accentuată de raportarea **timpului uman** la **timpul universal**. Omul şi codrul se află în antiteză în raport cu dimensiunile temporale: codrul este etern, într-o continuă transformare şi regenerare, în timp ce omul este o entitate pieritoare, supusă efemerităţii. Timpul acţionează diferit asupra lor: pentru om, timpul linear trece repede, în nesfârşită şi ireversibilă curgere, în timp ce codrul se supune timpului circular, formă de atemporalitate.

Textul poeziei se bazează pe relaţii de opoziţie create prin folosirea dialogului: de o parte este omul, expresie a timpului trecător, întors târziu, pentru a cere protecţie, din câmpul periclitat al vieţii, de cealaltă se află codrul, simbol al eternităţii în ordine vegetală. Poezia este, de fapt, o **disertaţie filozofică**, inflexibilă, **asupra temei timpului**, aflat, prin cele două laturi ale sale, cosmică şi umană, într-un punct de incidenţă. Omul, poetul, deja măcinat de un acut **sentiment al târziului** în lumea terestră, percepe numai timpului uman, în nesfârşită curgere liniară, sugerată prin momente repetitive, „vreme trece, vreme vine", având sentimentul alunecării irepresibile în neant. Codrul, dimpotrivă, **neagă efemeritatea** („Ce mi-i vremea..."), supunându-se timpului cosmic, circular, măsurat în „veacuri" şi milenii, şi îşi construieşte durata din convergenţa tuturor elementelor eterne ale cosmosului, stele, lacuri, blânda batere de vânt... Răspunsul codrului stă sub semnul **simetriei spaţiale a lumilor**, care generează, sub aspect sonor, o muzică sublimă a sferelor.

Omul rătăceşte pe aceste trasee temporale, destinul său stând sub semnul efemerului. Este, în acelaşi timp, „schimbător", se supune legilor banale ale evoluţiei materiale, încheiate, pentru fiinţa umană, prin moarte, încât poezia „Revedere", ca şi „Mai am un singur dor", devine **o litanie cosmică a condiţiei umane.**

Manualul CORINT 1

[AFARĂ-I TOAMNĂ...]

Mihai Eminescu a scris sonete dintr-o insistentă năzuinţă către perfecţiune. Mai mult ca alte specii cu formă fixă, sonetul face glorie literară începând din secolul al XIII-lea, străbate întreaga Renaştere şi ajunge în clasicism şi în romantism cu o experienţă prozodică şi tematică de neevitat.

Sonetele eminesciene, unele îndelung prelucrate (e cazul „Veneţiei", la care poetul a lucrat nouă ani, din 1871 până în 1880), reflectă echilibrul perfect al temelor poetice cu formele de exprimare. Insistenţa de bijutier asupra versului, filigranarea continuă a metricii şi a expresiei concordă cu lirismul reflexiv profund al poeziilor din ultima perioadă de creaţie, de după 1876. Este perioada destrămării iluziilor, a îndepărtării şi despărţirii de fiinţa adorată şi lirica erotică înregistrează o tematică a absenţei, a neîmplinirii visului, generatoare de apăsătoare melancolie. Natura ocrotitoare, feminină, paradiziacă, potențată erotic din poeziile anterioare, „Floare albastră", „Dorința", „Crăiasa din povești", „Lacul", se schimbă cu un spațiu al recluziunii și al meditației dureroase asupra trecerii timpului, al retragerii în sine a eului poetic, care încearcă, în solitudine, să refacă trecutul pierdut.

Cele trei sonete publicate la 1 octombrie 1879 în „Convorbiri literare", „Afară-i toamnă...", „Sunt ani la mijloc...", „Când însuși glasul...", formează un triptic al melancoliei ce copleșește eul poetic și îndreaptă, surprinzător, poezia eminesciană spre temele altui curent literar ivit la orizont, simbolismul. Ploaia insistentă, zloata, recluziunea în spațiul domestic, reconstituirea trecutului din amintiri disparate, din „roase plicuri", nu conduc însă la dezolarea totală, ca la George Bacovia, ci păstrează în final speranța iluziei romantice, prin aceeași întrupare angelică a iubitei din spațiul amintirii.

Cadrul poetic este alcătuit, în „Afară-i toamnă...", din tușe fine, deplin adecvate sugestiei și detalierii unei stări de spirit: „Afară-i toamnă, frunză-mprăștiată,/ Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;/ Și tu citești scrisori din roase plicuri/ Și într-un ceas gândești la viața toată.". Cadența rară a elementelor sugerează o stare contemplativă de reverie, care facilitează proiecția într-un trecut încărcat de miracolul iubirii. Toamna, ca anotimp al stingerii, cu „frunză-mprăștiată", picuri grele de ploaie și rafale neașteptate de vânt, creează un prag temporal al rememorării trecutului din secvențe disparate, consemnate scriptic în „roase plicuri", cu un efect de comprimare și suspendare a timpului. Reveria și somnul în fața focului creează efecte de contrast, deschizând, ca reacție la atmosfera ostilă a toamnei, spațiul imaginar al visării: „Pierzându-ți timpul tău cu dulci nimicuri,/ N-ai vrea ca nime-n ușa ta să bată;/ Dar și mai bine-i, când afară-i zloată,/ Să stai visând la foc, de somn să picuri.". Solitudinea ca stare meditativă, de întoarcere spre vremurile imemoriale, reface o temporalitate ce se aglomerează obsedant în amintire: „Și eu astfel din jeț mă uit pe gânduri,/ Visez la basmul vechi al zânei Dochii;/ În juru-mi ceața crește rânduri-rânduri.". Întorcându-se, din sfere înalte, către orizontul mărunt al intimității, populat cu „dulci nimicuri", poetul creează un spațiu de evocare, cu note de vag fabulos, sugerat de „basmul vechi al zânei Dochii", pe când timpul se materializează în falduri succesive, apăsătoare, de ceață care „crește rânduri-rânduri". Poetul folosește forme arhaice ale cuvintelor și inversiunea pentru a accentua starea de onirism total, de resurecție a unui tărâm imaterial, al visului („nime" este formă învechită pentru „nimeni", în timp ce „dulci nimicuri" este o inversiune perfectă). Prezența feminină invocată este eterică, imaterială, compusă din linii și umbre ce nu pot fi decelate: „Deodat-aud foșnirea unei rochii,/ Un moale pas abia atins de scânduri.../ Iar mâni subțiri și reci mi-acopăr ochii.". Ca și în mijlocul naturii, pe malul lacului, povestea erotică se împlinește prin reverie, într-un plan al perfecțiunii ireale.

SPAȚIU EXTERIOR – SPAȚIU INTERIOR. Sonetul este construit pe un contrast total între lumea interioară (din casă, dar mai ales din sufletul poetului) și cea din afară: exteriorul înseamnă toamnă, ploaie, zloată, „frunză-mprăștiată", în timp ce interiorul creează starea de confort sufletesc, predilectă pentru meditație, pentru deschiderea orizonturilor visării. Visul determină imersia în lumea ființelor angelice, patronate de zeița Dochia, într-un mitos cu coloratură istorică, din care se desprinde ființa hieratică a iubitei.

Manualul CORINT 1

[SUNT ANI LA MIJLOC...]

Sonetul II, „Sunt ani la mijloc...", rememorează imaginea iubitei din altă perspectivă, dintr-un timp incert, în care e dispărută de mult, ca în „Floare albastră": „Sunt ani la mijloc şi-ncă mulţi vor trece/ Din ceasul sfânt în care ne-ntâlnirăm,/ Dar tot mereu gândesc cum ne iubirăm,/ Minune cu ochi mari şi mână rece.". Din timpul uitării, portretul se esenţializează în două detalii, de altfel tipic eminesciene, „ochi mari" şi „mână rece", marmoreană, de făptură selenară, aceeaşi „dulce minune" pierdută în valuri de timp. Invocaţia aducerii într-un prezent ipotetic degajă aceeaşi puternică emoţie din „Luceafărul": „O, vino iar! Cuvinte dulci inspiră-mi,/ Privirea ta asupra mea se plece,/ Sub raza ei mă lasă a petrece/ Şi cânturi nouă smulge tu din liră-mi.". Ca şi personajul celest din capodopera eminesciană, portretul reţine numai trăsătura de **fiinţă hieratică**, energetică, numai privirea cu „raza ei", devenită har, mijloc de inspiraţie divină. E aici o inversare de termeni, personajul feminin devenind simbol celest, cu efecte binefăcătoare asupra poetului: „Tu nici nu ştii a ta apropiere/ Cum inima-mi de-adânc o linişteşte,/ Cu răsărirea stelei în tăcere.". Ultima strofă a sonetului comunică ideea de combustie puternică a eului, care, sub influenţa ei, îşi „stinge-atunci o viaţă de durere": „Iar când te văd zâmbind copilăreşte,/ Se stinge-atunci o viaţă de durere,/ Privirea-mi arde, sufletul îmi creşte."

Manualul CORINT 1

[CÂND ÎNSUŞI GLASUL...]

Sonetul III, „Când însuşi glasul...", evocă, într-un moment de înălţare sufletească, al „unei dulci evlavii", aceeaşi imersiune în spaţiul amintirii, mai neguros acum, mai întunecat, într-o invocaţie lipsită, din acest motiv, de certitudinea întrupării, a „desfacerii" din negurile reci ale timpului: „Când însuşi glasul gândurilor tace,/ Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –/ Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?/ Din neguri reci plutind te vei desface?". Poezia are acum tonul de rugă aproape religioasă, de Orfeu care se adresează neantului pentru a-i reda fiinţa iubită. „Negurile reci" e o metaforă a Infernului sau peştera sufletelor moarte din mitologiile ebraice, Sheol, un tărâm al neliniştii totale, al tensiunii interioare profunde. Iubita rămâne imaterială, apărând numai în chip selenar, ca o lumină de dincolo de nori: „Puterea nopţii blând însenina-vei/ Cu ochii mari şi purtători de pace?/ Răsai din umbra vremilor încoace,/ Ca să te văd venind – ca-n vis, aşa vii!". Ca şi în sonetul anterior, iubita devine un eon, un înger păzitor, perceptibilă în spaţiul oniric: „Cobori încet... aproape, mai aproape,/ Te pleacă iar zâmbind peste-a mea faţă,/ A ta iubire cu-n suspin arat-o.". Atingerea iubitei vine din aceeaşi sferă abstractă, pecetluind despărţirea ireversibilă: „Cu geana ta m-atinge pe pleoape,/ Să simt fiorii strângerii în braţe –/ Pe veci pierduto, vecinic adorato!"

Verbele de percepţie creează **prezenţa iluzorie** a fiinţei iubite, recuperată din vălurile incerte ale trecutului. Două transcriu percepţii senzoriale directe, „să (te) văd" şi „să simt", la conjunctivul ipotetic, creând principalele imagini vizuale şi sinestezice ale textului, în timp ce câteva verbe sunt de completare a senzaţiilor, în special a celor de vizualizare: „răsai", „cobori", „te pleacă", marcând, alături de adverbe deictice, „aproape", „încoace", „iar", apropierea, deplasarea lentă, ireală, în spaţiu. Celelalte, „atinge", „să simt", creează

„fiorii strângerii în braţe", imperativa dorinţă a bărbatului de a fi atins de fiinţa feminină, ca o certitudine a existenţei acesteia.

Poezia e alcătuită din două catrene şi două terţine, urmând structura sonetului clasic, cuvintele nerepetându-se decât în mică măsură. Pentru cele două catrene, rima este schimbată, **a b b a**, în timp ce pentru terţete, rima devine de tipul **a b c a a c**. Versurile conţin elemente perfecte ale decorului erotic: „puterea nopţii", „ochi mari purtători de pace", cântecele evlavioase, supuse unei determinări line a tonalităţii.

Manualul ALL

TRECUT-AU ANII...

„Trecut-au anii...", cuprins în prima ediţie a poeziilor eminesciene din 1883, este, dintre toate, sonetul cu cele mai acute note elegiace. Sub semnul unei melancolii încărcate de previziuni sumbre, de sentimentul trecerii ireparabile a timpului, poetul priveşte concluziv înapoi, fixând, printr-un aforism, „Trecut-au anii", „ca rezultantă a acestei dinamici, o stare de dezechilibru: ireversibilul" (Elena Tacciu). Este poezia în care **tema esenţială**, supratema universului poetic eminescian, **temporalitatea**, se exprimă în mod direct, se revarsă asupra unui eu poetic bântuit de nelinişti, ale cărui manifestări cuprinseseră, într-o imensă trăire lirică, reprezentări ale curgerii timpului la scară cosmică. Întoarsă acum la subiectul acestei reflexivităţi sublime, la meditaţia asupra propriei sorţi, poezia sporeşte în accente dramatice. Vocea lirică, uneori impersonală, substituită prin „măşti" ale personajelor în „Luceafărul" sau printr-un eu generalizator al condiţiei umane în „Revedere", se exprimă acum dramatic în faţa imposibilităţii de a opri clipa, încercând recuperarea unui timp afectiv din ce în ce mai depărtat: „Trecut-au anii ca nouri lungi pe şesuri/ Şi niciodată n-or să vie iară,/ Căci nu mă-ncântă azi cum mă mişcară/ Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri". Comparaţia „ca nouri lungi pe şesuri" domină cadrul poetic, având corespondenţă cu versurile romanticului englez Shelley, care aseamănă efemeritatea vieţii cu norii de pe cer: „Suntem precum norii care acoperă luna miezului de noapte/ Cât de fără odihnă se grăbesc şi strălucesc şi tremură/ Străpungând întunericul luminos – totuşi curând/ Noaptea se încheie şi ei dispar pentru totdeauna." („We are as clouds that veil the midnight moon/ How restlessly they quick and gleam and quiver/ Steaking the darkness radiantly – yet soon/ The night comes round – and they are gone for ever.").

Proiecţia în trecut trimite la un mit al copilăriei şi al tinereţii, explicitat în „Fiind băiet păduri cutreieram" şi în „O, rămâi" ca o vârstă de aur, a unei tinereţi fără bătrâneţe, într-un spaţiu ocrotit, în codru, „templu cosmic în care «bolţi» se clatină, palpită de viaţă eternă" (Ioana Em. Petrescu), oficiind o rugă divină, alcătuită din „Poveşti şi doine, ghicitori, eresuri,// Ce fruntea-mi de copil o-nseninară,/ Abia-nţelese, pline de-nţelesuri.". Poetul se simte prins de vraja pierdută a nopţii, de lumea ascunsă, plină de eresuri şi de poveşti, poezia devenind o meditaţie pe tema timpului instabil în făgaşul său liniar. Amintirea vagă a vârstei paradiziace, estompată în negura tot mai deasă a timpului, şi-a diminuat puterea evocatoare, creatoare de timp etern, comunicarea cu înaltul din „Sara pe deal" de pildă, cu întregul cosmos, în plenitudinea sentimentului iubirii: „Cu-a tale umbre azi în van mă-mpresuri,/ O, ceas al tainei, asfinţit de sară.".

Timpul nu mai este reversibil, şi-a pierdut atributele primordiale, relativitatea din „O, rămâi" („Anii tăi se par ca clipe,/ Clipe dulci se par ca veacuri."). Încercarea de a smulge un sunet din timpurile apuse e sortită eşecului; lira poetului s-a înstrăinat de puterile orfice, care deşteptau din faldurile infernale ale timpului „gura dulce-a altor vremuri": „Să smulg un sunet din trecutul vieţii,/ Să fac, o, suflet, ca din nou să tremuri/ Cu mâna mea în van pe liră lunec;// Pierdut e totu-n zarea tinereţii/ Şi mută-i gura dulce-a altor vremuri.". Timpul revolut îşi închide porţile într-un noian de întuneric, în care lumina poetului se scufundă treptat: „Iar timpul creşte-n urma mea... mă-ntunec!".

TITLUL sonetului constituie de fapt un aforism, o variantă pentru tema barocă **tempus irreparabile fugit**, în care însă accentul final al verbului din limba latină trece, prin inversiune, cu efecte mai acut dramatice, la începutul enunţului. Trecerea timpului, marea temă eminesciană, se singularizează aici ca dramă a destinului individual, a însuşi poetului. Inversiunea traduce, în mod simbolic, întâi fenomenul ireversibil al trecerii, presiunea timpului care nu se mai întoarce, apoi măsura curgerii temporale, **anii**, al căror număr, împuţinat ca în clepsidră, produce întunecarea finală. Fonetismul titlului, de fapt al primului vers, alternanţa vocalelor „a", „e", „i", „u" sugerează închiderea treptată a universului, senzaţia de tunel tot mai îngust, prin care timpul nu se mai poate întoarce către el însuşi. Forma articulată de plural, „anii", accentuează măsura terestră limitată a vieţii, a unui timp dat, ce nu mai face parte dintr-o realitate sacră, ci, risipit treptat, respectă legile profanului.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

SONET. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *sonnet*, it. *sonetto*, „ton mic, sunet" (cf. lat. *sonare*, „a suna"). Sonetul este o poezie cu formă fixă, de paisprezece versuri, împărţite în patru strofe: două catrene şi două terţine, fiecare vers având 11 silabe (endecasilab), cel mai adesea în română, spaniolă, italiană, şi zece silabe în cadrul limbii engleze. **Rima** sonetului clasic este îmbrăţişată la catrene. În sonet există regula ca niciunul dintre cuvinte să nu se repete, exceptând prepoziţiile, conjuncţiile şi verbele auxiliare. Sonetul apare pentru prima dată la curtea regelui Frederic al II-lea al Siciliei, el însuşi poet, în secolul al XIII-lea. Exista şi în folclorul sicilian încă din secolele X-XI, dezvoltându-se sub influenţa culturii arabe. Un pas mai departe în dezvoltarea sonetului îl constituie celebra şcoală italiană: Dante, Petrarca, Leonardo da Vinci, Ariosto, Tasso, Carducci. În Franţa excelează Théophile Gautier şi Leconte de Lisle. În Anglia creatori de sonet sunt Thomas Wyatt, E. Spenser, Shakespeare, Milton, Keats, în Spania Cervantes şi Gongora. La Petrarca, sonetul era alcătuit dintr-un octet şi o sextină. **Sonetul retrogradus** are fiecare vers cu un înţeles unitar, putând fi citit şi de jos în sus. **Sonetul inversat, à rebours**, are terţinele înaintea catrenelor.

Addenda

G. Călinescu, 1942

„Sonetul, prin exactitatea lui, e mai prielnic acestei poezii a limitării conştiinţei. Într-unul poetul se trage în concavitatea camerei, reintră în visul propriei existenţe şi de aici în mitul naţiei, încât pierdut departe în fabula fără fund, abia simte mâinile reci ale femeii. E totodată toamnă, începutul vegetării:

«Afară-i toamnă, frunza-împrăştiată,/ Iar vântul zvârle-n geamuri grele picuri;/ Şi tu citeşti scrisori din roase plicuri/ Şi într-un ceas gândeşti la viaţa toată.»"

LASĂ-ŢI LUMEA...

Poezia „Lasă-ţi lumea...", datată într-un prim manuscris în 1876 şi apărută în volumul „Poesii" din 1883, aparţine, tematic şi ca mijloace de expresie, perioadei a doua de creaţie eminesciană, alături de „Floare albastră", „Dorinţa", „Crăiasa din poveşti", „Lacul", când poetul păstra încă iluzia împlinirii prin dragoste, în mijlocul unei naturi calme, ocrotitoare, învestită cu toate atributele sacrului, într-o desăvârşită armonie cosmică. De aceea, „Lasă-ţi lumea..." pare o „temă cu variaţiuni", elementele naturii fiind diferite numai ca organizare ritmică şi spaţială, adunate într-un topos paradiziac, care, prin imersiune într-un cadru silvan arhaic, anulează trecerea timpului. Iubirea e percepută „ca rit de reintegrare în pierduta armonie cosmică" (Ioana Em. Petrescu), prin somnul îndrăgostiţilor în mijlocul unei naturi erotomorfe, paradiziace, pierduţi pe căi neumblate, în „armonia codrului bătut de gânduri", îngropaţi în flori de tei, cuprinşi de starea de „farmec" a timpului ce şi-a oprit trecerea, similar timpului primordial. Este iubirea ca întoarcere la pierduta stare edenică, aflată în mijlocul unei naturi bogate, elementele naturii dobândind starea de primordialitate, ca în „Sărmanul Dionis" (edenul selenar) sau în „Cezara", în arhetipala insulă a lui Euthanasius.

La fel ca în „Dorinţa" sau „Floare albastră", poezia se deschide cu o chemare într-un spaţiu ideal, erotizat, diferit de lumea comună, „uitată", protagoniştii înşişi renunţând la identitatea proprie, într-o dăruire erotică totală, ce reface cuplul primordial: „Lasă-ţi lumea ta uitată,/ Mi te dă cu totul mie,/ De ţi-ai da viaţa toată,/ Nime-n lume nu ne ştie.". Dominant este aici **motivul codrului** labirintic, al **pădurii arhaice**, spaţiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, **lacul**, elementul acvatic, în care se oglindesc spaţiile cosmice, **stelele şi luna**, **teiul**, elementul vegetal, revărsat în efluvii olfactive, toate acestea modulate sonor de „tânguiosul **bucium**", de „glasul vechilor păduri" şi de freamătul „fermecat şi dureros" al codrului.

Cadrul natural are astfel simetrii perfecte, desprinse din armonia întregului, percepută de eul liric în corespondenţa deplină a elementelor terestre şi cosmice, într-o comunicare înaltă a teluricului cu uranicul: stelele scânteie printre crengi, „farmec dând cărării strâmte", „dulcea lună" răsare „dintr-o rarişte de fag", apoi se oglindeşte în undele poleite ale lacului, „varsă apelor văpaie". Stările afective ale îndrăgostiţilor alternează, într-o empatie totală, cu armonia blândă a elementelor: „Tânguiosul bucium sună,/ L-ascultăm cu-atâta drag,/ Pe când iese dulcea lună/ Dintr-o rarişte de fag.". Codrul verde, mereu acelaşi în eternitatea lui sacră, răspunde acestui sunet plin de vrajă: „Îi răspunde codrul verde/ Fermecat şi dureros,/ Iară sufletu-mi se pierde/ După chipul tău frumos.". Fata apare, în atmosfera magică a codrului, cu chip „de înger drăgălaş", de zeitate silvană, care se priveşte în oglinda lacului, contopindu-se cu înaltul cerului şi cu adâncul apelor: „De-al tău chip el se pătrunde,/ Ca oglinda îl alege –/ Ce priveşti zâmbind în unde?/ Eşti frumoasă, se-nţelege.". Înseşi elementele naturii sunt cuprinse de un erotism exprimat la scară cosmică, prin reflectarea lunii şi a stelelor în suprafaţa subţire a lacului: „Înălţimile albastre/ Pleacă zarea lor pe dealuri,/ Arătând privirii noastre/ Stele-n ceruri, stele-n valuri.".

Sentimentul erotic se împlineşte astfel într-o atmosferă de visare dulce, în mirosul adormitor al teilor din crânguri, sub lumina „blândei lune", „atotştiutoarea", călăuză a destinelor umane: „Numai luna printre ceaţă/ Varsă apelor văpaie,/ Şi te află strânsă-n braţe,/ Dulce dragoste bălaie.".

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

TITLUL. Este un cuvânt, o sintagmă sau un enunț care anticipează conținutul textului poetic, relevând de regulă teme, motive, personaje sau valori metaforice dominante în text. „Titlului îi revine în parte, afirmă Wolfgang Kayser, sarcina de a crea în receptor starea de spirit adecvată. Ceea ce realizează în teatru lovitura de gong și stingerea lămpilor, – transpunerea magică în lumea poeziei,– trebuie în lirică să realizeze adeseori titlul poeziei el singur. Totodată însă, titlul trebuie să pregătească pentru lumea deosebită a acestei poezii."

Dată fiind puternica funcție de individualizare a textului poetic, titlurile prezintă o extrem de mare diversitate. Dacă poeziile medievale practic nu aveau titlu, Renașterea și epoca modernă dezvoltă o tehnică din ce în ce mai expresivă și mai sofisticată de atribuire a titlurilor. Cea mai obișnuită este raportarea la speciile poetice tradiționale, legendă, poveste, baladă, epopee, fabulă, idilă, meditație: „Balade și idile", de George Coșbuc, „Balada unui greier mic", „Balada morții", de George Topîrceanu, „Călin (file din poveste)", de Mihai Eminescu. În poezia actuală, în stilul parodic și ludic al poeților optzeciști, titlurile au devenit extrem de expresive, uneori chiar paradoxale: „Balada crinilor care și-au scris frumos", „Balada trandafirului cu aburi", de Emil Brumaru, „Balada Școlarului", de Mihai Ursachi etc. Abundente sunt titlurile cu **caracter nominal**, care prezintă aspecte din natură („Sfârșit de toamnă", „Iarna", de Vasile Alecsandri, „Decor", de George Bacovia), stări de spirit („Melancolie", de Mihai Eminescu), evenimente, personaje etc. Există **titluri epice**, care conțin enunțuri-rezumat ale textului: „Ce mi s-a întâmplat cu două cuvinte", de Ștefan Augustin Doinaș.

INCIPITUL. Un rol asemănător titlului îl are uneori și începutul poeziei. Textul poate fi puternic marcat de începutul și de sfârșitul lui, care pot realiza relații de opoziție, de simetrie, de recurență sau de paralelism. Incipitul poate prezenta o **introducere treptată** în structura textului („A fost odată ca-n povești,/ A fost ca niciodată...") sau poate fi **abrupt** (*in medias res*), cu sensuri implicate simbolic sau semnificativ în cuprins („Trăiește încă floarea frumoasă de ieri sară", D. Anghel, „Moartea Narcisului"). Incipitul poate fi și **amânat**, identificându-l în mod real sau integral abia la sfârșitul textului. Uneori are rol de **prolog**, căruia îi corespunde simetric, în final, un **epilog**.

Incipitul fixează în mod obișnuit **reperele spațiale** și **temporale** ale cadrului poetic, pe care se construiește apoi întreaga structură a textului: „Fiind băiet păduri cutreieram/ Și mă culcam ades lângă izvor..." (M. Eminescu, „Fiind băiet păduri cutreieram"); „În portul vechi pogoară arborii numai noaptea" (Ion Vinea, „Chei").

FINALUL. Reprezintă secvența care închide textul poetic, fixând în memoria cititorului impresiile esențiale ale acestuia. Ca dimensiuni textuale, delimitarea finalului este dificilă, depinzând de factori contextuali care nu permit o teoretizare precisă. Poate fi ultima strofă, ca în „Glossa" lui Eminescu (unde prezintă și o simetrie perfectă cu incipitul), sau poate fi alcătuit numai din unu-două versuri, ca într-o morală de fabulă: „Aceasta între noi adesea o vedem,/ Și numai cu cei mari egalitate vrem." (Gr. Alexandrescu, „Câinele și cățelul"). Finalul poate cuprinde și un pasaj descriptiv, simetric unuia inițial, permițând o interpretare simbolică (de exemplu în „Dăscălița", de Octavian Goga).

Clasificarea curentă (Rodica Zafiu) este aceea de **final închis** („Strunele chitarei-s rupte/ Și... romanța s-a sfârșit!", I. Minulescu, „Romanță fără muzică") și **final deschis**, care poate fi **suspendat**, apărând ca o simplă oprire, o întrerupere a discursului poetic, sau **proiectat**, prelungind ideatica poeziei dincolo de închiderea textului: „Mai lasă-mă un minut./ mai lasă-mă o secundă. [...] mai lasă-mă un anotimp, un an, un timp." (Nichita Stănescu, „Viața mea se luminează").

SECVENȚA POETICĂ. Șir de imagini sau de scene care formează o unitate în textul literar, determinată de o structură tematică, motivică sau de ordin prozodic. Se integrează de obicei organic în structura textului poetic, corelată cu alte secvențe, cu care se află în relații de opoziție, de simetrie sau de recurență. Se pot da ca exemple tabloul ninsorii din prima strofă a poeziei „Iarna", de Vasile Alecsandri, adresarea directă a poetului către codru în poezia „Revedere" sau invocația magică a Cătălinei din poemul „Luceafărul". Delimitarea secvențelor poetice în analiza literară facilitează înțelegerea textului și constituie premise pentru o interpretare corectă și nuanțată a semnificațiilor.

RELAȚIILE DE OPOZIȚIE. Sunt legături ce se stabilesc în textul poetic determinate de structura acestuia și de figurile de stil dominante. Apar de obicei datorită figurilor de opoziție, antiteză, oximoron, dar și ambiguităților bazate pe neconcordanță sau contradicție. Opoziții, bazate pe antiteze ireductibile, apar între personajele din „Scrisoarea III", de Mihai Eminescu, sau între imaginea trecutului glorios și cea a prezentului decăzut. Opoziții se stabilesc și între incipit și final, de pildă în poeziile „Lacul", „Floare albastră", „Revedere", creatoare de efecte poetice de mare profunzime.

RELAȚIILE DE SIMETRIE. Simetria este o condiție esențială a artei, desprinsă de altfel dintr-o năzuință universală către simetrie a lumii materiale. Există **arte ale simetriei**, muzica, sculptura, arhitectura și, fără îndoială, nici poezia nu se poate sustrage acestei legități, cu atât mai mult cu cât metrica și prozodia îi impun organizarea simetrică a unităților ritmice. În textul poetic relațiile de simetrie sunt extrem de sugestive și constituie de fapt un principiu de bază al organizării nu numai formale, ci și alegorice și simbolice. Există o simetrie conceptuală ce nu se limitează la simpla ordonare de sensuri literare, ci se extinde la mari ansambluri de imagini, de concepte, de idei, de mari sisteme filozofice, întrupate în alegorii și simboluri profunde. Simetriile din poemul „Luceafărul" îi dau valoarea de capodoperă, fiind organizate pe mai multe planuri: **formal-textual**, în tablouri terestre și cosmice de mari dimensiuni, cu transgresări repetate, într-o intenție de a reface armonia inițială a cosmosului; **ideatic**, în relația timp uman – timp universal; **alegoric**, în condiția geniului nemuritor, dar nefericit în singurătatea eternității sale.

RELAȚIILE DE RECURENȚĂ. Sunt relații de revenire, de mare diversitate în textul poetic. Literatura însăși se bazează pe revenirea la aceleași câteva mari teme care îi asigură substanțialitatea, în ideea, confirmată de teoria literară, că temele, în literatura lumii, sunt puține, numai formele de reprezentare a lor sunt mereu altele. Există deci o **recurență a temelor și a motivelor**, care se recompun mereu altfel sau în forme literare diferite. Există apoi o recurență în planul formal și al prozodiei. Versul însuși, prin esența sa, este un fenomen de recurență, prin „întoarcerea" pe care o execută la capătul rândului, reluând **structura prozodică**, măsură, ritm, rimă. Poeziile cu formă fixă, **terțina**, **sextina**, **glosa**, **sonetul**, **rondelul**, **gazelul**, **pantomul**, au forme de recurență riguros studiate de-a lungul timpului. În fine, în aceeași sferă se înscriu figurile de repetiție, **aliterația**, **asonanța**, **anafora**, **chiasmul**, **climaxul**, **epifora**, **tautologia**.

MOTIVUL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *motif*, it. *motivo*. Este unitatea structurală minimală a textului poetic, desemnând **unități imagistice** sau **de conținut**, însă cu semnificații culturale mai largi, consacrate de o utilizare îndelungată în literatură. Exemple pot fi numeroase: **motivul codrului, al lunii, al izvorului** etc., în poezia eminesciană, **al toamnei, al ploii, al parcului solitar** la simboliști, **al mioarei năzdrăvane și al măicuței bătrâne** în „Miorița". O configurație stabilă de motive formează de regulă o **temă literară**, iar în interpretare structuralistă un **topos**.

TEMA. (Din fr. *thème*, lat. lit. *thema*, gr. *thema*, „subiect"). Este o **schemă funcțională de situații și de motive** care pot apărea, în diferite viziuni de creație și în diferite combinații, într-o operă literară. Simplificator, se poate spune că reprezintă aspectul de viață prezentat în textul literar. Teme literare sunt considerate în genere puţine, străbătând veacurile în diverse formulări şi interpretări: dragostea, moartea, tema geniului nefericit, a avarului, a arivistului, a păcălitorului păcălit etc.

LAITMOTIVUL. (Din germ. *Leitmotiv*, „motiv conducător"). Termen creat mai întâi în muzică pentru a desemna o temă muzicală sau un motiv ce revine frecvent pentru a caracteriza un personaj, o stare sufletească sau o situaţie. Cu acelaşi rol este folosit şi în literatură, constând în unităţi compoziţionale, motive sau enunţuri ce se repetă semnificativ la anumite intervale ale textului. Este folosit mai ales de poeţii simbolişti, îndeosebi de George Bacovia.

Manualul CORINT 1

RUGĂCIUNEA UNUI DAC

Viziunea cosmogonică a lui Eminescu de mare profunzime, nutrită la ideile avansate ale timpului, îl situează printre marii romanticii ai literaturii universale. Poetul român imaginează, într-un registru poetic de mare plasticitate, procese şi fenomene profunde, cum sunt cosmogonia, naşterea timpului şi a spaţiului, facerea şi desfacerea lumilor, destinul omului şi al umanităţii.

Naşterea lumii dintr-un atom primordial, din goluri de haos, ilustrată şi în mitologiile indiene şi germanice, este analizată în două poeme de amploare, „Rugăciunea unui dac" (1879) şi „Scrisoarea I" (1881). „Rugăciunea unui dac" a fost publicată la 1 septembrie 1879 în „Convorbiri literare", apărând în manuscrise alături de poemul „Gemenii", care conţine o dezvoltare a blestemului regelui Sarmis la adresa zeului suprem.

Primul tablou al poemului exprimă imaginea haosului primordial, a increatului, guvernat numai de spiritul tutelar al lumii, el însuşi misterios, pus de poet sub semnul incertitudinii: „Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,/ Nici sâmburul luminii de viaţă dătător,/ Nu era **azi**, nici **mâne**, nici ieri, nici totdeauna,/ Căci unul erau toate şi totul era una;/ Pe când pământul, cerul, văzduhul, lumea toată/ Erau din rândul celor ce n-au fost niciodată,/ Pe-atunci erai Tu singur, încât mă-ntreb în sine-mi:/ Au cine-i zeul, cărui plecăm a noastre inemi?". E o lume primordială, incipientă, construită prin negaţii succesive, fără dimensiuni, în care însuşi timpul nu-şi făcuse simţită prezenţa, în forma lui cea mai simplă, liniară, bazată pe succesiunea noţiunilor de „ieri", „azi", „mâne". Un tot era în toate, zeul primar, singurul cu puterea de a crea lumi, de a materializa. Creaţia lumii are loc din lumină, dintr-un sâmbure prim, asociat cu puterea germinativă, cu legile perene ale cosmosului.

Zeul primordial dă naştere celorlalţi zei, ca în cele mai multe mitologii, într-o concepţie asemănătoare, în mare măsură, şi cu aceea creştină, pentru că Dumnezeu creează eonii şi arhanghelii, fiinţe situate mai jos în ierarhia cerească. Unii dintre aceştia vor coborî pe pământ, iar în unele scrieri apocrife vor fi „prăbuşiţi", pedepsiţi pentru răzvrătire, transformaţi în demoni cu înfăţişări diverse. În poemul „Rugăciunea unui dac" ne aflăm în momentul prim al creaţiei, când au loc teogonia, naşterea zeilor dintr-o forţă unică, şi înzestrarea lor cu puteri de a străbate cosmosul şi cerurile în lung şi în lat, totuşi fără puterea de a accede la ştiinţa ultimă a zeului prim: „El singur zeu stătut-a nainte de a fi zeii/ Şi din noian de ape puteri au dat scânteii,/ El zeilor dă suflet şi lumii fericire,/ El este-al omenimei izvor de mântuire:/ Sus inimile voastre! Cântare aduceţi-i,/ El este moartea morţii şi învierea vieţii!". Zeul suprem dă zeilor săi scântei imortale, nepieritoare; el poate schimba sensul timpului şi poate înfrânge teribilul blestem al morţii şi poate duce la învierea „vieţii" adevărate, eterne. Lumea sa se situează într-un dom atemporal, de unde surprinde, legat prin sfori invizibile, evoluţia lumii. Cosmogonia are loc, de data aceasta, din „noian de ape", ceea ce trimite cu gândul la legendele apocrife creştine, după care duhul se plimba pe deasupra apelor, încercând să găsească un loc unde să se odihnească. Mesagerul trimis pe fundul mării este chiar diavolul, cel ce refuză să aducă pământ de acolo. La a treia încercare, diavolul aduce boaba de nisip necesară pentru naşterea uscatului. Naşterea lumii presupune şi existenţa muritorilor şi a nemuritorilor, ca factori antagonişti, care declanşează evoluţia fenomenală, căci înainte nu exista „moarte", dar nici „nimic nemuritor". Dihotomizarea lumii presupune simplificarea ei în matrice uşor recognoscibile, sub efectul timpului liniar, structurarea lumii în planuri mai joase de existenţă.

Dacul, cel ce rosteşte acest lung discurs liric, substituindu-se eului poetic, este imortalizat, lucru pe care nu îl doreşte, din dorinţa extremă de autodistrugere a fiinţei umane: „Şi el îmi dete ochii să văd lumina zilei,/ Şi inima-mi împlut-au cu farmecele milei,/ În vuietul de vânturi auzit-am al lui mers/ Şi-n glas purtat de cântec simţii duiosu-i viers,/ Şi tot pe lângă-acestea cerşesc înc-un adaos:/ Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos!...". Nemurirea fiinţei create de zeu nu poate fi suportată de dac, având încă nostalgia existenţei trecătoare. În „Gemenii", Brigbelu şi Sarmis sunt doi fraţi gemeni: Brigbelu, un daimon, răpeşte domnia şi logodnica fratelui său, Sarmis, prin aceeaşi neînduratoare schemă evocată şi în „Epigonii", a păcatului iremediabil: „S-a întors maşina lumii, cu voi viitorul trece.". Brigbelu este un geamăn demonic, ce refuză orice instanţă morală, atras de forţele răului.

Detronat de fratele său, dacul îşi doreşte moartea, nemaisuportând frumuseţea eternă a universului, a zilei date pentru totdeauna: „Să blesteme pe-oricine de mine-o avea milă,/ Să binecuvânteze pe cel ce mă împilă,/ S-asculte orice gură, ce-ar vrea ca să mă râdă,/ Puteri să puie-n braţul ce-ar sta să mă ucidă,/ Ş-acela între oameni devină cel întâi/ Ce mi-a răpi chiar piatra ce-oi pune-o căpătâi.". Pentru el, nemurirea e un chin perpetuu, o trecere continuă prin lume: „Gonit de toată lumea prin anii mei să trec,/ Pân' ce-oi simţi că ochiu-mi de lacrime e sec,/ Că-n orice om din lume un duşman mi se naşte,/ C-ajung pe mine însumi a nu mă mai cunoaşte,/ Căci chinul şi durerea simţirea-mi a-mpietrit-o,/ Că pot să-mi blestem mama, pe care am iubit-o –/ Când ura cea mai crudă mi s-ar părea amor.../ Poate-oi uita durerea-mi şi voi putea să mor.". Durerea extremă a dacului este aceea de a fi supus chinurilor fiinţei materiale. El aspiră la propria-i distrugere, din dorinţa de anihilare a înseşi creaţiei; neagă viaţa şi zbuciumul continuu al durerilor: „Străin şi făr' de lege de voi muri – atunce/ Nevrednicu-mi cadavru în uliţă l-arunce,/ Ş-aceluia, Părinte, să-i dai coroană scumpă,/ Ce-o să asmuţe cânii, ca inima-mi s-o rumpă,/ Iar celui ce cu pietre mă va izbi în faţă,/ Îndură-te, stăpâne, şi dă-i pe veci viaţă!". Dacul doreşte, ca Duşanta din „Rig veda", „vecinicul repaus", lumea mărginită de blestemul morţii, „...Ca zeii cei puternici să nu mai renască/ În acest cuib de plângeri pe lumea omenească.". Concepţia tracilor era de a plânge la naşterea unui copil, temându-se de nenorocirile pe care acesta avea să le îndure, şi se bucurau la moartea unui om, pentru că acestea dobândea nemurirea totală. Dacul are comportamentul unui daimon, al unui „înger răzvrătit", purtând nostalgia pierderii totale a vieţii, dincolo de lumea spiritelor. Concepţia sa nihilistă îl transformă într-un erou romantic, la fel ca pe Mureşanu, din poemul omonim al poetului.

Zeul, numit simbolic „moartea morţii" şi „învierea vieţii", este văzut ca un daimon, care doreşte să ucidă, prin anihilarea lui, creaţia divină: „Astfel numai, Părinte, eu pot să-ţi mulţumesc/ Că tu mi-ai dat în lume norocul să trăiesc./ Să cer a tale daruri, genunchi şi frunte nu plec,/ Spre ură şi blestemuri aş vrea să te înduplec,/ Să simt că de suflarea-ţi suflarea mea se curmă/ Şi-n stingerea eternă dispar fără de urmă!". Setea de repaus a eroului nu poate fi decât expresia setei de neant, a apăsării unei conştiinţe atavice, ataşând creaţiei moartea, distrugerea generală, fără limite. Simbolul acestui neant, al liniştii atemporale, este „stingerea eternă", ceea ce presupune dispariţia lumii banale, fără aspiraţie la eternitate.

***Manualul* NICULESCU**

DEPARTE SUNT DE TINE...

În acest text cu vagi note de pastel, într-o solitudine meditativă în faţa focului, poetul se întoarce în valurile timpului, cu rememorări afective şi cu deschiderea lui într-o latură alternativă, finală, într-un „frame" temporal ipotetic: „Departe sunt de tine şi singur lângă foc,/ Petrec în minte viaţa-mi lipsită de noroc,/ Optzeci de ani îmi pare în lume c-am trăit,/ Că sunt bătrân ca iarna, că tu vei fi murit.". Din această depărtare, poetul simte înfricoşarea dată de trecerea relativistă a timpului: „Aducerile-aminte pe suflet cad în picuri,/ Redeşteptând în faţă-mi trecutele nimicuri;/ Cu degetele-i vântul loveşte în fereşti,/ Se toarce-n gându-mi firul duioaselor poveşti,/ Ş-atuncea dinainte-mi pin ceaţă parcă treci,/ Cu ochii mari în lacrimi, cu mâni subţiri şi reci.". Proiecţia imaginii fiinţei iubite se face pe stratul subţire al amintirii, care se redeşteaptă, se întrupează din gesturi erotice uitate de vreme. Apariţia iubitei este fantomatică, imagine din care se reţin intensitatea ochilor şi mâinile reci, constituind mai mult o „frumoasă fără corp", cu o materialitate ce stă sub semnul întrebării: „Cu braţele-amândouă de gâtul meu te-anini/ Şi parc-ai vrea a-mi spune ceva... apoi suspini.../ Eu strâng la piept averea-mi de-amor şi frumuseţi,/ În sărutări unim noi sărmanele vieţi...". Despărţirea de imaginea ireală se face brusc, rămânând numai ideea stingerii, finală, în timp, a însuşi poetului, singurul depozitar al suavelor amintiri: „O! glasul amintirii rămâie pururi mut,/ Să uit pe veci norocul ce-o clipă l-am avut,/ Să uit cum dup-o clipă din braţele-mi te-ai smuls.../ Voi fi bătrân şi singur, vei fi murit de mult!".

TEME ŞI MOTIVE

- **Relativizarea timpului şi a spaţiului** într-o formă complexă: poetul percepe o realitate alternativă, existentă într-unul din miile de „foldere" ale universului.
- **Visul**, care permite proiecţia imaginii fiinţei iubite în ipostaze temporale diferite.
- **Depărtarea** dintre poet şi iubită, situată într-o stază atemporală, scoasă la iveală de puterea visului.

***Manualul* SIGMA**

STAU ÎN CERDACUL TĂU...

Poezia este un sonet atât în prima sa variantă, publicată în numărul din 18/31 martie 1902 din „Semănătorul", cât şi în a doua. Incipitul are consistenţă epică, fixând acţiunea contemplativă a poetului şi locul meditaţiei: „Stau în cerdacul tău...". Se creează o atmosferă de intimitate, cerdacul fiind un spaţiu intermediar, ansamblu domestic întrepătruns cu o natură familiară, apropiată omului: „Era senină/ Deasupra noaptea... arbori ce întind/ Crengi mari în flori de umbră mă cuprind/ Şi vântu-aduce miros din grădină.". Varianta a doua pare mai fluentă, semn al unei meditaţii mai puţin controlate de momente de pauză şi de reflecţie mai adâncă, înregistrând mai direct conexiunea şi mişcarea firească a elementelor: „Stau în cerdacul tău... Noaptea-i senină./ Deasupra-mi crengi de arbori se întind,/ Crengi mari în flori de umbră mă cuprind/ Şi vântul mişcă arborii-n grădină."

Strofa a doua, catrenul, contopit cu terțetul următor în cazul variantei B, coincide în ambele variante, cu mici schimbări în ordinea versurilor: „Dar prin fereastra ta eu stau privind/ Cum tu te uiți cu ochii în lumină./ Ai obosit cu mâna ta cea fină/ În văl de aur părul despletind.”. Imaginea iubitei respectă tiparul eminescian idealizat: fata, observată prin fereastră, spațiu al oglindirii și al invaziei erotice, fapt ce presupune reveria trăirii, are părul de aur și „umeri de ninsoare”, imagine deci serafică, de o frumusețe nepământeană. Feminitatea nudă a iubitei, marmoreană, reflectând razele lunii, se dezvăluie pentru o clipă, reintrând apoi în același orizont de mister anatomic: „Desfaci visând pieptarul de la sân,/ Și îl arunci de pe-umeri de ninsoare,/ Apoi te-ardici, suflând în lumânare...”. Ultima strofă accentuează ideea de reverie, pornită din afara unui spațiu al misterului, potențat de geamurile care strălucesc în lună, creând iluzia imaginii erotice și adâncind nota de mister al întregului tablou, extins la dimensiuni cosmice, în prezența aștrilor tutelari ai nopții: „În întuneric ochii mei rămân,/ Deasupra-mi stele tremură prin ramuri,/ Iar luna bate trist în lucii geamuri.”

Valoarea sonetului stă nu atât în povestea diafană de iubire imaginată printr-o stare de romantică reverie, cât în motivul complex al ferestrei „cu lucii geamuri” pe care îl presupune acest ansamblu spațial: **cerdac**, **fereastră**, **iatac**, spațiu al intimității totale. Fereastra devine un **cadru magic**, în apropierea căruia se petrece actul cvasihierofanic de revelare a iubirii. Poetul suferă o **infuzie cu dragoste** într-un mediu mai mult închipuit decât vizual.

Fereastra figurează aici hotarul dintre două tărâmuri, oglinda magică, subțire, ce separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă prin dezvăluirile posibile. De aceea, în lumea arhaică, de fereastră se atârnau diferite obiecte, cruci sau talismane cu proprietăți speciale. Fereastra emană o vrajă erotică, invadând atât spațiul sacru al intimității, cât și mediul profan de afară.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 3/ p. 160. În evoluția de la clasicism la romantism și apoi la modernism se constată o discrepanță din ce în ce mai accentuată între unitatea metrică (vers) și unitatea sintactică (propoziție). În aceeași ordine de idei, sonetul clasic suprapune propoziția versului și optează pentru parataxă (juxtapunere), în timp ce sonetul romantic se caracterizează printr-o relație mult mai liberă între vers și frază, făcând ca aceasta din urmă să grupeze mult mai fantezist versurile. Cum ați caracteriza, din acest punct de vedere, poemul supus comentariului?

În varianta B, se observă repetiția cuvântului „arbori”, ceea ce încalcă una din legile cunoscute ale sonetului, după care niciunul dintre cuvinte nu se poate repeta, cu excepția prepozițiilor, a conjuncțiilor și a verbelor auxiliare. Tot în această variantă, al doilea catren este contopit cu primul terțet, iar rima este de tipul **c e c**, în timp ce pentru al doilea terțet apare aceeași rimă, **c e c**.

Relația dintre vers și frază este mult mai simplă, compunerea versurilor fiind fantezistă, acestea putând fi schimbate unele cu celelalte, într-o rotire ce semnifică diafanul, eterismul imaginii. În fond, tabloul poetic conține această imagine a lumii supuse unei atmosfere de reverie de maximă intensitate.

Ex. 4/ p. 161. „«Sunt îndrăgostit? – Da, de vreme ce aștept.» Celălalt nu așteaptă niciodată (...) Identitatea fatală a îndrăgostitului nu-i nimic altceva decât: sunt cel care așteaptă." (Roland Barthes, „Fragmente dintr-un discurs amoros", în rev. „Secolul 20", nr. 248-249-250/ 1981, p. 217). Care este „obiectul" așteptării în momentul de față?

Așteptarea presupune numai o revelație fulgurantă, în strălucirea razelor de lună, a imaginii ființei iubite: aceasta are o apariție imaterială, în oglinda ferestrei, conturată în ipostaze de o lentoare studiată, ceea ce presupune și posibilele schimbări din variante. Imaginea cerdacului creează senzația de armonie a spațiilor, natural și artificial, domestic, în care natura înconjurătoare devine părtașă la un act de hierofanie. Prin reverie, din secvențe fulgurante, îndrăgostitul recompune imaginea iubitei văzute în lumina hipnotică a lumânării.

Manualul ***HUMANITAS***

ATÂT DE FRAGEDĂ...

Poezie cu o istorie fastuoasă, dedicată Mitei Kremnitz, de care aceasta a făcut, în însemnările sale, un moment de indiscretă glorie personală, dar purtând totuși, potrivit numeroaselor variante din manuscrise, tiparul feminin idealizat al Veronicăi Micle, „Atât de fragedă..." apare în revista „Convorbiri literare" în anul 1879. Începută în anii 1875-1876, într-o perioadă în care speranța în împlinirea visului de iubire e încă vie în poezia eminesciană, „Atât de fragedă..." pune în evidență frumusețea femeii iubite, puritatea acesteia, ilustrată prin două serii de comparații, una cu lumea vegetală, terestră, alta proiectată în lumea angelică, a ființelor divine: „Atât de fragedă, te-asameni/ Cu floarea albă de cireș,/ Și ca un înger dintre oameni/ În calea vieții mele ieși.". Dualitatea trăsăturilor iubitei se continuă în strofele următoare, apariția ei terestră stând sub semnul plutirii line, aproape imateriale, fiind mai mult o întrupare aeriană: „Abia atingi covorul moale,/ Mătasa sună sub picior,/ Și de la creștet până-n poale/ Plutești ca visul de ușor.". Imaterialitatea se menține și la privirea de aproape, obiectul adorației extreme luând forma marmoreeană a ființelor selenare coborâte pe pământ, din care se remarcă puterea nepământeană a ochilor „plini de lacrimi și noroc": „Din încrețirea lungii rochii/ Răsai ca marmura în loc –/ S-atârnă sufletu-mi de ochii/ Cei plini de lacrimi și noroc.".

Cu această secvență poetică, remarcă Alain Guillermou, Eminescu se depărtează de modelul poetic inițial, cel veronian, completând forma finală a poeziei cu variante ce exprimă iubirea platonică, fără speranțe pentru Mite Kremnitz, cumnata lui Maiorescu, fapt consemnat de altfel în amintirile ei despre poet. Așa se explică transferul tot mai accentuat al poveștii de iubire în spațiul visului și al basmului, al neîmplinirii, paralel cu o depărtare discretă a protagoniștilor, desprinsă din sensurile mai adânci ale versurilor: „O, vis ferice de iubire,/ Mireasă blândă din povești,/ Nu mai zâmbi! A ta zâmbire/ Mi-arată cât de dulce ești.". O iubire împlinită în plan real e contrazisă de simbolistica ipotetică a gesturilor erotice, care se mențin în alternanța perpetuă demonic-angelic: ochii ființei iubite au „a farmecului noapte", gura rostește „calde șoapte", în timp ce îmbrățișarea are aceleași hieratice, marmoreene „brațe reci" din celelalte poezii erotice eminesciene aflate sub semnul visului.

Ființă ideală și intangibilă în această fază a creației poetice, printr-o răsturnare a termenilor din „Luceafărul", femeia dobândește însușiri hieratice, ideale, criza dionisiacă a iubirii fiind numai trecătoare și repede reprimată: „Deodată trece-o cugetare,/ Un văl pe ochii tăi fierbinți:/ E-ntunecoasa renunțare,/ E umbra dulcilor dorinți.". Odată depășită această stare, depărtarea crește treptat, devenind ireversibilă: „Te duci, ș-am înțeles prea bine/ Să nu mă țin de pasul tău,/ Pierdută vecinic pentru mine,/ Mireasa sufletului meu!", până când icoana iubitei se înscrie în lumea de neatins a ființelor sacre, identificată cu a

„pururi verginei Marii”: „Că te-am zărit e a mea vină/ Și vecinic n-o să mi-o mai iert,/ Spăși-voi visul de lumină/ Tinzându-mi dreapta în deșert.// Ș-o să-mi răsai ca o icoană/ A pururi verginei Marii,/ Pe fruntea ta purtând coroană/ Unde te duci? Când o să vii?”. Poezia devine astfel mai mult o rugă către o ființă virginală și intangibilă, în care se amestecă sentimente contradictorii: încântare în fața frumuseții feminine ideale, iluzia împlinirii visului erotic, regretul că a întâlnit o ființă inaccesibilă, devenit vină mistică, remușcarea finală, tradusă în indecizie, în speranță: „Unde te duci? Când ai să vii?”

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 2/ p. 147. Amestecul de regnuri (uman, vegetal, mineral), afirmă G. Călinescu în „Principii de estetică”, este întotdeauna poetic. Cum se realizează el în acest poem?

Cele două regnuri cărora le aparține iubita sunt cel vegetal și uman, ca sugestii, de material și imaterial, care, subtil combinate, dau o alcătuire înscrisă în tipare perfecte. De altfel, la Eminescu lumea întreagă se definește ca o întrepătrundere a regnurilor, rezultând o construcție ideală a armoniei erotice, ilustrată în detaliu în poemul „Călin (file din poveste)”. Aici iubita are o aparență diafană, de ființă situată dincolo de întruparea materială, apărând în alternanțe de umbră și de întuneric, într-o totală deplasare a imaginii către reprezentarea angelică a arhetipului feminin.

Ex. 6/ p. 148. Care este, în planul sentimentelor, sensul succesiunii „înger” – „vis de iubire” – „mireasă din povești” – „mireasă a sufletului” – „icoană a pururi verginei Marii”? (Deduceți din aceste metafore metamorfoza sentimentului, accentele noi).

Iubita este transfigurată în funcție de stările de spirit ale poetului: de la stadiul de înger, ea se apropie de lumea terestră, devenind un posibil „vis ferice de iubire”, pentru ca, în cele din urmă, depărtarea protagoniștilor să crească ireversibil, prin transfer în lumea ireală a poveștilor („mireasă blândă din povești”) și, în final, prin fixare în spațiul sacru al credinței creștine. Icoana „verginei Marii” sugerează puritatea intangibilă, poezia luând, în ultimele versuri, un ton de litanie mistică, interferând totuși „gânduri păgâne”: „Unde te duci? Când ai să vii?”

Manualele ART 1, CORINT 3

ȘI DACĂ...

Poezia, apărută în volumul din 1883, e o miniatură prozodică, în concizia și claritatea versurilor sintetizându-se o semantică poetică extrem de semnificativă. Mai întâi se remarcă **paralelismul** strofelor, prin care, sub semnul deschiderii ipotetice („și dacă”) a spațiului poetic, se introduc simetric trei planuri distincte ale reflecției lirice, deplin concordante, având toate o singură temă: amintirea perpetuă a chipului ființei iubite, prin oglindire în simboluri ale eternității. Poezia se construiește pe seama aceluiași timp prezumtiv, elementele naturii participând empatic la constituirea spațiului imaginar: „Și dacă ramuri bat în geam/ Și se cutremur plopii,/ E ca în minte să te am/ Și-ncet să te apropii.”. E o reprezentare mai întâi terestră, cu zbatere de ramuri și tremurul plopilor, care înfiripă imaginea mentală și declanșează apropierea din câmpul amintirii.

Strofa a doua apropie înaltul, prin reflectarea stelelor în adâncul lacului, sentimentul de iubire având o proiecţie la dimensiuni cosmice, bolta cerească suferind o atingere inefabilă: „Şi dacă stele bat în lac/ Adâncu-i luminându-l,/ E ca durerea mea s-o-mpac/ Înseninându-mi gândul.”. Nemărginirea spaţiilor, seninul cerului, amplificat de oglinda lacului, unirea planurilor transferă în sufletul poetului un sentiment de linişte şi de siguranţă, diminuând durerea neîmplinirii iubirii terestre prin seninătatea gândului, care dă o notă atemporală sentimentului.

Luna vine, în strofa a treia, să împlinească, la rândul ei, această resurecţie a memoriei inconştiente, declanşată de vastele staze atemporale ale eternităţii: „Şi dacă norii, deşi se duc/ De iese-n luciu luna,/ E ca aminte să-mi aduc/ De tine-ntotdeauna.”.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (ART 1)

Ex. 9/ p. 184. Comentaţi corespondenţa/antiteza între mişcarea naturii şi procesul de împăcare cu sine a eului liric, realizată prin paralelism sintactic.

Natura participă la comuniunea cosmică a celor doi îndrăgostiţi; asistăm, cu fiecare strofă, prin **paralelism** şi **gradaţie**, la o mărire treptată a cadrului spaţial şi temporal în care se proiectează amintirea profundului sentiment erotic. Mai întâi se remarcă prezenţa plopilor, care sugerează imaginea terestră, a lumii comune; apoi ajungem la cadrul cosmic, prin apariţia stelelor, reflectate în adâncul lacului, depozitare ale imaginilor transmise prin raze de lumină, cândva, în trecut. În cele din urmă apare luna, „atotştiutoarea”, ca receptacul al faptelor trecute. Fiinţa feminină este încadrată panoramic în această epopee a iubirii, văzută din mai multe unghiuri deodată.

Manualul SIGMA

LA MIJLOC DE CODRU...

„La mijloc de codru...”, apărută în **„Convorbiri literare”** în 1881, dezvoltă în lirica eminesciană **poetica centrului**, a maximei atracţii pe care o exercită un punct central asupra spaţiilor din jur, cu reprezentare terestră şi cosmică: „La mijloc de codru des/ Toate păsările ies,/ Din huceag de aluniş,/ La voiosul luminiş,/ Luminiş de lângă baltă...”. Această primă secvenţă poetică organizează elementele naturii în linii concentrice, perfect armonizate: de jur împrejur „codrul des”, masiv, întunecat în arhaitatea sa insondabilă, luminişul, ca element de contrast, „voios”, sub semnul luminii solare, motiv mai rar folosit de Eminescu, iar într-un **centrum mundi** absolut balta, lacul, oglindă cosmică, în care se reflectă întregul firmament. Verticala de ordonare a spaţiului este „trestia înaltă”, **axis mundi** care, în a doua secvenţă a textului, dă circularităţii terestre atributele sferei: „Luminiş de lângă baltă,/ Care-n trestia înaltă/ Legănându-se din unde,/ În adâncu-i se pătrunde/ Şi de lună şi de soare/ Şi de păsări călătoare,/ Şi de lună şi de stele/ Şi de zbor de rândunele/ Şi de chipul dragei mele.” Peisajul, cu elemente aparent simple, de pastel, stă astfel sub semnul perfecţiunii cosmice: cercurile concentrice ale cadrului terestru se completează, pe o sensibilă verticală a spaţiului (motivul trestiei unduitoare), cu puncte topice perfect simetrice, prin reflectare în oglinda apei, înaltul şi adâncul înlănţuindu-se în armonia tremurului acvatic. E un întreg rezultat prin însumare de elemente, prin conexiuni reprezentabile în planul lexical al expresiei, enumeraţiile, într-o fluenţă şi o gradaţie ascendentă a versului, fiind conectate ritmic prin conjuncţia **şi**, realizând un polisindeton.

Efectele poetice se obţin prin contemplarea naturii în oglindă, prilej pentru poet de **reverie erotică**, în centrul acestei lumi aşezând chipul fiinţei iubite, ca un suprem elogiu ce i se poate aduce. Prin motivul oglinzii, „poetul transferă apei dorinţa sa intensă de a contempla" (Elena Tacciu), suprafaţa calmă a lacului devenind, ca şi în alte poezii, spaţiu al iubirii onirice. Intensitatea trăirii lirice se amplifică prin contextualitatea codrului, ca tărâm mitic, mijlocul acestuia devenind topos de conexiune şi de concentrare a energiilor cosmice, de proiecţie a întregului peisaj într-o temporalitate blândă, sugerată de alternarea punctelor fixe ale spaţiului, lună, soare, stele, cu motive ale trecerii, ale efemerului, „păsări călătoare" şi „zbor de rândunele".

În întregul poeziei, mijlocul de codrul se defineşte ca un punct de legătură cu transcendentul, cu liniştea iniţială a universului. Codrul este văzut ca o entitate atemporală, ca un punct de echilibru în ierarhia cosmică, o prelungire a lumii divine în spaţiul terestru şi acvatic, o proiecţie a spaţiului cosmic în profan şi teluric.

NOTELE DE PASTEL se identifică în această imagine diafană a codrului, în care se înfrăţesc toate regnurile, animal, vegetal, teluric şi cosmic. Cosmicitatea poeziei se traduce printr-o proiecţie în mediul acvatic a imaginii totale a boltei cereşti. Poetul situează, prin **enumeraţie** amplă, toate componentele naturii într-o ordine perfectă. Pentru Eminescu, natura constituie un dom atemporal, unde se adună, prin reflectare în oglinda apei, elementele terestre şi cosmice. **Aliteraţia** dată de repetarea particulei „de" participă la imaginea unei lumi perfecte în atemporalitatea ei.

Lumea codrului se edifică în jurul unui punct central, acest „luminiş de lângă baltă", „ochi al pământului" (Gaston Bachelard), oglindă în care se concentrează lumina aştrilor. Luminişul devine un punct de absorbţie a energiei cosmice, de maximă tangenţă cu divinul, sugerând, prin simetria înaltului cu adâncul şi prin circularitatea terestră, ideea de perfecţiune, de punct în care neptunicul şi uranicul refac ordinea primordială a lumii.

Poetul dă şi o notă filozofică întregii poezii, meditând asupra puterii de transcendentalizare a lumii naturale. Meditaţia asupra eternităţii codrului, în antiteză declarată cu fiinţa umană, reflectată în plan secund, în adâncurile apei, ca o iluzie, creează imaginea unui paradis terestru de o forţă şi frumuseţe nebănuite.

LA STEAUA...

Poezia „La steaua", inclusă în volumul de „Poezii" din 1883, explică, printr-un mecanism cosmic elucidat de ştiinţa modernă, dispariţia iubirii. Comparaţia alegorică a sentimentului de dragoste cu un fenomen al mecanicii cosmice produce nostalgia contemplării spaţiilor stelare şi conotaţii ale unor simboluri cunoscute ale liricii eminesciene: „La steaua care-a răsărit/ E-o cale-atât de lungă,/ Că mii de ani i-au trebuit/ Luminii să ne-ajungă.". Poetul figurează, cu aceeaşi simplitate a expresiei întâlnită în „Luceafărul", marile translaţii din spaţiul cosmic, în contratimp cu percepţia umană limitată, care poate înţelege numai consecinţe vizibile, nu cauzalitatea deplină a fenomenelor, inclusiv ale trăirilor umane: „Poate de mult s-a stins în drum/ În depărtări albastre/ Iar raza ei abia acum/ Luci vederii noastre.". Măreţia unei iubiri trecute, neînţelese atunci, are durerea tulburătoare a unui spectacol cosmic aşezat sub semnul paradoxului: „Icoana stelei ce-a murit/ Încet pe cer se suie;/ Era pe când nu s-a zărit,/ Azi o vedem, şi nu e."

Amorul, ca steaua ce între timp s-a stins, imaginea primită fiind numai a unui spaţiu mort, se supune aceloraşi legi transcendente. Iubirea, sentiment de origine divină, emanație a unui eros extins la scară cosmică, poate trimite în lumea de jos, telurică, numai reflectarea târzie a unei amintiri: „Tot astfel când al nostru dor/ Pieri în noapte-adâncă,/ Lumina stinsului amor/ Ne urmărește încă."

TEME ŞI MOTIVE

- **Relativizarea timpului şi a spațiului**, ca în teoriile fizicii moderne.
- **Stingerea iubirii**, ca efect al trecerii ineluctabile a timpului.
- **Destinul uman**, înscris în legile transcendente şi în mişcările de aştri.

Manualul CORINT 2

NUMAI POETUL

Poezie de tinerețe (1868), „Numai poetul" trasează în câteva linii, aparent neprelucrate suficient, rolul poetului în lume, în viziune evident romantică, bazată pe antiteză. Primul termen al acesteia figurează ideea **lumii trecătoare**, oamenii fiind muritori, supuşi ineluctabilei determinări existențiale, prinsă în depănarea nesfârşită a caierului temporal: „Lumea toată-i trecătoare,/ Oamenii se trec şi mor/ Ca şi miile de unde/ Ce un suflet le pătrunde,/ Treierând necontenit/ Sânul mării infinit.". Oamenii ca umbre pe pânza vremii, ca mii de unde revărsate pe suprafața unui ocean, într-un continuum spațio-temporal, constituie o temă cunoscută în spectacolul lumii. Ei continuă ciclurile eterne ale naturii, respectând succesiunea lineară a timpului, trecut – prezent – viitor.

Poetul e, în schimb, o apariție singulară în formele de manifestare a lumii aparente, definită prin metafora zborului peste valurile mării; el poate călători cu gândul în nemărginirea timpului, stăpânind profunzimea rețelei spațio-temporale a lumii: „Numai poetul,/ Ca păsări ce zboară/ Deasupra valurilor,/ Trece peste nemărginirea timpului:/ În ramurile gândului,/ În sfintele lunci,/ Unde păsări ca el/ Se-ntrec în cântări.".

Lumea este imaginată ca un imens ocean, guvernată de legi ascunse, pe care numai poetul le poate cunoaşte şi stăpâni, prin puterea gândului, pe care o foloseşte în călătoria către fruntariile timpului şi ale spațiului. Valurile timpului creează imaginea unui univers muzical, plasticizat cu „sfintele lunci", în care se aud cântări sublime.

TEME ŞI MOTIVE

- **Călătoria atemporală**, pe deasupra valurilor lumii reale şi a undelor timpului; timpul este văzut ca un ocean imens, ca o oglindă cu mii de unde, stabilind fiecare câte un cadru („frame"), în care evoluează existențe trecătoare.
- **Poetul**, imaginat ca **ființă demiurgică**, având capacitatea de a transcende timpul, de a călători către marginile lumii.
- **Visul şi gândul**, reminiscențe ale lumii arhaice, a începuturilor, prin care ființa se poate întoarce spre origini, spre manifestările prime ale creației.

CUGETĂRILE SĂRMANULUI DIONIS

Textul, contingent cu nuvela înrudită ca titlu, „Sărmanul Dionis", din care de altfel este extras, dezvoltă, ca temă, **condiția poetului**, surprins într-un moment de singurătate domestică. Poezia oscilează între **dramatism existențial și ironie**, stări rezultate din chiar preocupările protagonistului, exprimate în termenii echivalenți: „Poezie – sărăcie!". Poetul meditează uneori grav, alteori ironic, asupra mizeriei în care trăiește, într-o cameră cu aspect de tavernă, în care numai licorile bahice, care lipsesc însă, ar face viața mai suportabilă: „Ah! garafa pântecoasă doar de sfeșnic mai e bună!/ Și mucoasa lumânare sfârâind său l-și-l arde/ Și-n această sărăcie, te inspiră, cântă barde –/ Bani n-am mai văzut de-un secol, vin n-am mai băut de-o lună.". În aceste condiții de extremă sărăcie, poetul ar trebui să-și creeze motive de înaltă inspirație, de **reverie romantică**.

Spirit boem, subnutrit în chip monstruos, „sărmanul Dionis" este capabil de gesturi supreme, shakespeariene, prăbușite într-un univers domestic de cea mai cruntă banalitate: „Un regat pentr-o țigară, s-împlu norii de zăpadă/ Cu himere!... Dar de unde? Scârțâie de vânt fereastra,/ În pod miaună motanii – la curcani vânătă-i creasta/ Și cu pasuri melancolici meditând îmblă-n ogradă.". Frigul îl determină să ia hotărâri radicale, ridicole însă prin deriziunea mijloacelor de a-l învinge: „Uh! ce frig... îmi văd suflarea, – și căciula cea de oaie/ Pe urechi am tras-o zdravăn – iar de coate nici că-mi pasă,/ Ca țiganul, care bagă degetul prin rara casă/ De năvod – cu-a mele coate eu cerc vremea de se-nmoaie.". Imaginea terifiantă a camerei îl face invidios pe viețățile mai bine adaptate la mediu, prilej de ironii superbe: „Cum nu sunt un șoarec, Doamne, – măcar totuși are blană,/ Mi-aș mânca cărțile mele – nici că mi-ar păsa de ger.../ Mi-ar părea superbă, dulce o bucată de Homer,/ Un palat, borta-n părete și nevasta – o icoană.". Sărăcia poetului, lucie, absolută, se traduce prin decorul dezolant al camerei: „Pe păreți cu colb, pe podul cu lungi pânze de painjen/ Roiesc ploșnițele roșii, de ți-i dragul să te-uiți la ele!/ Greu li-i de mindir de paie, și apoi din biata-mi piele/ Nici că au ce să mai sugă. – Într-un roi mai de un stânjen// Au ieșit la promenadă – ce petrecere gentilă!/ Ploșnița ceea-i bătrână, cuvios în mers pășește;/ Cela-i cavaler... e iute... oare știe franțuzește?/ Cea ce-nconjură mulțimea i-o romantică copilă."

Starea de disconfort sporește printr-un frig tot mai accentuat: „Bruh! mi-i frig. – Iată pe mână cum codește-un negru purec;/ Să-mi moi degetul în gură – am să-l prind – ba las', săracul!/ Pripășit la vreo femeie, știu că ar vedea pe dracul,/ Dară eu – ce-mi pasă mie – bietul «îns!» la ce să-l purec?".

Motanul e un personaj pitoresc, care amplifică atmosfera de monotonie a întregului peisaj domestic: „Și motanul toarce-n sobă de blazat ce-i. – Măi motane,/ Vino-ncoa să stăm de vorbă, unice amic și ornic./ De-ar fi-n lume-un sat de mâțe, zău! că-n el te-aș pune vornic,/ Ca să știi și tu odată, boieria ce-i, sărmane!". Ideile motanului, „sărman" ca și el, par să-l preocupe pe poet în cel mai înalt grad: „Oare ce gândește hâtrul de stă ghem și toarce-ntr-una?/ Ce idei se-nșiră dulce în mâțeasca-i fantazie?/ Vreo cucoană cu-albă blană cu amoru-i îl îmbie,/ Rendez-vous i-a dat în șură, ori în pod, în găvăună?". Prin antiteză la sărăcia proprie, poetul visează o lume ideală a pisicilor, în care și-ar găsi mai ușor o ocupație, desigur tot intelectuală: „De-ar fi-n lume numai mâțe – tot poet aș fi? Totuna:/ Mieunând în ode nalte, tragic miorlăind – un Garrick,/ Ziua tologit în soare, pândind cozile de șoaric,/ Noaptea-n pod, cerdac și streșini heinizând duios la lună.".

Lumea, percepută din punctul de vedere al arheului, poate fi ca un vis de motan: „Filosof de-aş fi – simţirea-mi ar fi vecinic la aman!/ În prelegeri populare idealele le apăr/ Şi junimei generoase, domnişoarelor ce scapăr,/ Le arăt că lumea vis e – un vis sarbăd – de motan.". Poetul se vede deja coborât la rangul unui motan, strigând: „...o, motănime! motănime! Vai... Haram/ De-al tău suflet, motănime, nepostind postul cel mare.".

Somnul motanului dotat cu înţelepciunea omului sau invers, prin schimbarea rolurilor, este singura modalitate de salvare: „Ii! că în clondir se stinge căpeţelul de lumină!/ Moşule, mergi de te culcă, nu vezi că s-a-ntunecat?/ Să visăm favori şi aur, tu-n cotlon şi eu în pat./ De-aş putea să dorm încaltea. – Somn, a gândului odină,/ O, acopere fiinţa-mi cu-a ta mută armonie,/ Vino somn – ori vino moarte. Pentru mine e totuna:/ De-oi petrece-ncă cu mâţe şi cu purici şi cu luna./ Or de nu – cui ce-i aduce? – Poezie – sărăcie!".

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (HUMANITAS)

Ex. 2/ p. 143. Fanteziile dezvoltate de poetul solitar sunt tot mai îndrăzneţe. Precizaţi-le, urmărindu-le creşterea, de la simpla dorinţă (himeră) la un întreg univers nou creat, prezentat în tot mai multe amănunte.

Dorinţa de transpunere în lumea fiinţelor neştiutoare, a motanilor, sugerează tendinţa omului de geniu de a avea un moment de repaus, de refugiu dincolo de cunoaşterea obişnuită. Noul univers creat reia tema din nuvela „Arheus", după care omul are, în raport cu entitatea supremă, gândirea unui gânsac. Reducerea poetului la stadiul de motan sugerează o ieşire de sub domnia imperioasă a geniului neliniştit şi a mişcării ideatice perpetue.

Ex. 4/ p. 143. Citiţi şi comentaţi versurile autoironice: referitoare la sărăcie; referitoare la tot ce ţine de calitatea de poet a lui Dionis.

Dionis este un poet aflat în pragul sărăciei, care însă nu ezită să se autopersifleze. Tema tavernei este romantică, iar puterea prin care aceasta se exercită este trecătoare. Dionis îşi imaginează o altă lume, de data asta redusă la nivelul regnului animal, dotat cu reminiscenţe de gândire, fără puterea de transcendere mentală a oamenilor obişnuiţi.

Ex. 5/ p. 143. Stabiliţi în care dintre versurile de mai jos domină tonul de **Witz** romantic şi în care tonul satiric ori sarcastic, specific lui Eminescu în observaţiile legate de moravurile prezentului: „Au ieşit la promenadă – ce petrecere gentilă!/ Ploşniţa ceea-i bătrână, cuvios în mers păşeşte;/ Cela-i cavaler... e iute... oare ştie franţuzeşte?/ Cea ce-nconjură mulţimea i-o romantică copilă!".

Petrecerea vietăţilor obişnuite ale casei, defilând la promenadă, imită societatea umană, ironie la obiceiurile inşilor fără griji ai timpului. Fiesta denotă lipsa de îngrijorare a fiinţelor aparţinând regnului mărunt, personalizate şi examinate cu lupa de poetul preocupat de existenţa acestora.

Cavalerul trebuie să ştie neapărat franţuzeşte, pentru a impresiona anturajul feminin, în timp ce mulţimea înconjoară o „romantică copilă", personaj aberant, o ploşniţă demnă de scrieri caricaturale umanizate. Satira provine din acest amalgam al situaţiilor sociale, demne de pana unui pictor flamand, de târg supus noilor moravuri.

Ex. 6/ p. 143. Comentaţi expresia „Un regat pentr-o ţigară", apelând, la nevoie, la „Dicţionarul de cuvinte, expresii, citate celebre" pentru a vedea ce formulă din literatura universală parodiază universul eminescian.

Formula celebră este a lui Shakespeare din „Richard III", în care personajul principal ar da, pentru propria salvare de pe câmpul de luptă, un regat pentru un cal. La Eminescu, prin efectele parodiei, replica devine expresia unei puternice dorințe de moment, țigara putând să-i dea o stare de fericire totală. Poetul sugerează astfel că este mult mai importantă această proslăvire a clipei decât secole întregi de cultură și de mărire.

Ex. 7/ p. 143. Priviți cu atenție tabloul de Carl Spitzweg de la pagina 142 și descoperiți asemănările dintre odaia „sărmanului poet" și odaia lui Dionis.

La fel ca Dionis, poetul lui Carl Spitzweg duce o existență boemă, pentru că în jur se pot observa o sobă, haine risipite pe jos, cărți cu nemiluita, o fereastră prin care pătrunde lumina puternică, solară, o umbrelă. Camera poetului este, de fapt, o mansardă, ceea ce îl apropie de cer, de puternica atracție a spațiilor uranice. Aceeași stare de artistică dezordine îl apropie pe „sărmanul poet" de eroul din „Cugetările sărmanului Dionis"; în cazul poeziei, lupa se apropie mai mult de elemente ce trec neobservate la prima vedere: gândaci, ploșnițe, mâțe.

Manualul NICULESCU

SĂRMANUL DIONIS

A. Subiectul nuvelei; considerații critice:

Nuvela lui Mihai Eminescu este revelatoare pentru modernitatea concepțiilor și a viziunii cosmogonice eminesciene, atât de asemănătoare cu teoriile fizicii moderne. Lumea, în ansamblul ei, nu poate fi măsurată decât prin organele de simț, iar acestea redau o imagine subiectivă, totodată cumulativă, prin însumarea detaliilor realității: „dacă închid un ochi văd mâna mea mai mică decât cu amândoi. De aș avè trei ochi, aș vedè-o și mai mare.". Concepția **realității percepute subiectiv**, kantiană, este preluată mai târziu și de Schopenhauer, care afirma: Lumea este reprezentarea mea!" („Die Welt ist meine Vorstellung"). Imposibilitatea de a discerne între o lume înmiit mai mică și una înmiit mai mare devine problema incapacității de cunoaștere a lumii, oferind ochilor doar **aparența,** fără a ne putea edifica pe deplin asupra adevărului ei. Judecățile acestea pot fi aplicate și timpului, fiecare unitate putându-se mări sau micșora la scară cosmică sau infinitezimală, după dorință. Concluzia la care se ajunge este că „În faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu esistă nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru".

Pe aceste considerente filozofice ale personajului principal, acțiunea nuvelei începe brusc, într-o zi ploioasă, mohorâtă, într-un spațiu cu elemente specific romantice, mai târziu întâlnite și la simboliști, **crâșma, ploaia, cadrul nocturn, atmosfera de vag mister, de oraș nordic,** cu inserție de trăsături balcanice. În schema epică a povestirii, Dionis apare în **ipostază demonică**, un tânăr cu fața palidă, situat la limita dintre realitate și irealitate, „înecat de iubire pentru o ființă ce nu mai esista". Mama sa, o fostă frumusețe blondă, și tatăl, un copil cu ochii albaștri, avuseseră o poveste de iubire într-un trecut îndepărtat, de mult uitat. Ca în toate scrierile romantice, desfășurarea evenimențială se petrece undeva, într-o cârciumă misterioasă, deasupra căreia luna și norii se boltesc, într-o atmosferă crepusculară.

Ceea ce caracterizează însă acest fragment este lipsa de logică, de coerență a evenimentelor din planul real: tânărul stă în fața unei cărți sacre, în care, dintr-o dată, prin **inversiune temporală**, i se revelează o întreagă lume. Personajul observat acum nu mai este

Dionis, cel implicat în acțiunea incipientă, ci un altul, un călugăr de pe vremea lui Alexandru cel Bun: a regresat miraculos în timp, printr-un straniu proces de **metempsihoză inversă**, granițele timpului și ale spațiului fiind abolite. Translația personajului în epoci diferite este inspirată de miturile reîncarnării. **Cartea sacră**, a vechiului profet Zoroastru, de origine iraniană, devine **poartă de intrare** în alt interval de spațiu-timp, liniaritatea universului dispărând, relativitatea spațio-temporală fiind stipulată încă de la început.

Dascălul pe care-l întâlnește, Ruben, evreu pripășit din țări îndepărtate, poate fi însuși Diavolul, dovadă fiind transformarea casei lui într-un **dom**, o peșteră cu pereții negri ca smoala, și urâțenia sui-generis a personajului. Odată aflat în posesia cărții, a **instrumentului magic**, Dionis părăsește lumea comună, adăpostindu-se pe lună, unde construiește un castel selenar pentru iubita lui. **Ascensiunea** se face prin eliminarea materialității și a forței gravitaționale ce țin ființele legate de pământ. **Umbra**, imaterială, îl călăuzește de-a lungul existențelor, înșirate ca mărgăritarele pe o sfoară. Umbra este în fond sufletul, forța vitală care părăsește corpurile aflate în pragul decrepitudinii, este **entitatea ultimă**, ce favorizează zămislirea, pentru inevitabilele **transferuri de reîncarnare**. Istoria omenirii devine istoria acestei **umbre**, în plan real evoluția devenind un proces repetitiv, banalizat, deoarece tiparele vieții se repetă periodic. Transferul spațial pe lună este însoțit de un cortegiu de îngeri, care trec în zbor diafan pe deasupra celor doi îndrăgostiți, ierarhizați într-o neștiută ordine.

B. Personajul principal:

În acest spațiu hierofanic, Dionis-călugărul, ca un **înger răzvrătit**, face greșeala de a se considera Dumnezeu, astfel că pierde atributele demiurgice dobândite în chip miraculos, fiind prăbușit înapoi pe pământ, revenind în ipostaza inițială a personajului. Lumea revelată de carte se închide cu zgomot, relativitatea ei dispare și personajul se află din nou în cercul strâmt al existenței, unde totul se petrece într-o absolută normalitate. În noua variantă, cea profană, a lumii, la nivelul cel mai de jos al existenței, Dionis este bolnav, Ruben, demonul ascuns, luând acum înfățișarea unui doctor. Tot ce s-a întâmplat rămâne o proiecție romantică în sfera oniricului, poarta irealului fiindu-i închisă pentru totdeauna. Ratând condiția existențială eternă, Dionis rămâne cu Maria, nu în spațiul selenar, ci prin căsătorie. Ciclul existențial se închide, universul redevine liniar, după ce își schimbase înfățișarea și revenise la dimensiunile primordiale. În ansamblul nuvelei, **visul** se multiplică înșelător, fără a se mai realiza diferența dintre real și ireal, dintre întâmplat și neîntâmplat. Iar în acest univers, singura ce stăpânește caruselul de existențe rămâne **umbra**...

C. Călătoria în timp:

În cazul lui Dionis, asistăm la o **călătorie regresivă în timp**, la o coborâre pe scara istoriei până în vremea lui Alexandru cel Bun, precum și la o **călătorie spațială**, prin transcenderea dimensiunilor acestuia într-un alt univers, reprezentat de un romantic **dom selenar**. Dionis-Dan pierde simțul propriei identități, ca în aserțiunea lui Sun-Tze: „Sunt oare un țânțar ce se crede om, sau un om ce se crede țânțar?". El repetă imensa eroare a lui Satan, primul dintre îngerii răzvrătiți, de a se crede egalul lui Dumnezeu. Numerele magice au o simbolistică ciudată, (numărul șapte, prevestitor de Apocalipsă), la fel și cuvintele din cartea lui Zoroastru, prin care se recreează orizontul originar.

Finalul nuvelei îl reașază pe Dionis în planul realității comune, ca simplu muritor, totul, revenit în sistemul referențial de la început, părând un vis generat de o stare maladivă.

D. Elemente fantastice:

Arheologia narativă generată de **fantasticul** nuvelei lui Mihai Eminescu are, în primul rând, o structurare a nivelurilor arhaităţii. Dionis este un tânăr din secolul al XIX-lea, care îşi găseşte refugiul în cărţi, cumpărate de la un anticar pe nume Riven. **Cartea,** ca simbol al tangenţei cu o altă lume, ascunsă, este una dintre temele dominante, care structurează întregul text. Ea conţine, încriptate în paginile sale, imagini ale transcendenţei, legături cu Logosul primordial, generator de lume. Cartea pe care o cumpără Dionis conţine în ea o „sistemă mistică", un cod de semne stranii: „Privi din nou la painjinişul de linii roşii – şi liniile începură a se mişca. El puse degetul în centrul lor – o voluptate sufletească îl cuprinse – mai întâi i se păru c-aude şoptirea acelor moşnegi bătrâni care, pe când era mic, îi povesteau în timp de iarnă, ţinându-l pe genunchi, poveşti fantastice despre zâne îmbrăcate în aur şi lumină, care duc limpedea lor viaţă în palate de cristal – şi pare c-a fost ieri, ieri pare că-şi încâlcea degetele în barba lor albă şi asculta la graiul lor înţelept şi şoptitor, la cuminţia trecutului, la acele veşti din bătrâni."

Cartea este un **instrument temporal** şi un vehicul de transgresare a spaţiului, pentru că, din umbra trecutului, Dionis vedea „răsărind domni în haine de aur şi samur, îi asculta de pe tronurile lor, în învechitele castele, vedea divanul de oameni bătrâni, poporul entuziast şi creştin undoind ca valurile mării în curtea Domniei – dar toate erau încă amestecate.". Un „painjin de foc" îi apare din mijlocul cărţii, un ghid care îi stabileşte punctul temporal de intrare în trecut. Lumea se lărgeşte asemenea unui **frame**, iar păianjenul roşu se dovedeşte a fi un **pointer**, un ghid în continuumul spaţio-temporal: „painjinişul cel roş se lărgi, se diafaniză şi se prefăcu într-un cer rumenit de apunerea soarelui. El era lungit pe o câmpie cosită, fânul clădit mirosea, cerul de înserare era deasupră-i albastru, limpede, adânc, nouri de jăratic şi aur umpleau cu oştirile lor cerul, dealurile erau încărcate cu sarcini de purpură, paserile-n aer, oglinzile râurilor rumene, tremurătorul glas al clopotului împlea sara chemând la vecernie...". Lumea este trangresată, iar distincţia dintre real şi ireal nu mai este posibilă. Dionis se confundă cu Dan, nu mai ştie dacă este Dionis, un mirean, sau Dan, un călugăr: „Ah! gândi el – cartea mea mi-a făcut şotia asta, în urma cetirei ei am visat atâtea lucruri extraordinare. Ce lume străină, ce oameni străini, ce limbă, parcă era a noastră, dar totuşi străină, alta.". Meşterul Ruben face posibilă transgresia atemporală a sufletului de la un timp la altul: „sufletul călătoreşte din veac în veac, acelaşi suflet, numai că moartea-l face să uite că a mai trăit".

Călătoria în timp este posibilă şi în plan genealogic, oamenii înşirându-se unii după alţii în generaţii succesive, renăscând în strănepoţi. Deosebirea între om şi Dumnezeu stă tocmai în posibilitatea de transgresare a dimensiunilor, de trecere în atemporalitate, la nivelul zero al universului cunoscut: „De aceea oamenii au o simţire întunecată pentru păstrarea şi mărirea neamului lor. Sunt tot ei cei care renasc în strănepoţi... Şi asta-i deosebirea între D-zeu şi om. Omul are în el numai în şir fiinţa altor oameni viitori şi trecuţi. D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni şi ce au trecut; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăşi, cu tot ce se-ntâmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor a cărui ape se întorc în el însuşi, ori asemenea roţii ce deodată cuprinde toate spiţele, ce se-ntorc vecinic.". Sufletul este un „fir de colb", care străbate spaţiul pas cu pas, în timp ce Dumnezeu este pretutindeni, fiind chiar „roata" care există în acelaşi timp, peste tot.

Sufletul nemuritor este şi cheia pentru construirea unei lumi după dorinţă. Fila unde se găsesc formulele de încriptare a materialităţii are numărul şapte, aducând aminte de cele şapte „zile" ale Facerii Lumii: „Pe fila a şeptea a cărţii stau toate formulele ce-ţi trebuiesc pentru asta. Şi tot la a şeptea filă vei afla ce trebuie să faci mai departe.". Cartea este scrisă cu litere de neînţeles, fiind o fărâmă divină, în timp ce la a şaptea pagină se găsesc întotdeauna informaţiile necesare pentru stăpânirea eşafodajului material. Misterul provine dinainte de apocatastază, în însăşi ideea răzvrătirii care duce la prăbuşirea îngerilor, deveniţi apoi entităţi demonice: „În zadar ţi-i întreba şi umbra... ea nu ştie nimic despre această taină. Se zice că Diavolului înainte de cădere i-ar fi pleznit în minte această obscură idee şi de atuncea a căzut. De ţi-ar veni în minte să ştii, se risipesc toate dimprejuru-ţi, timp şi spaţiu fug din sufletul tău, şi rămâi asemenea unei crengi uscate, din care vremea asemene a fugit.”. Despărţirea dintre cei doi este ca între tată şi fiu.

Ruben este, în realitate, Satana, care pune la punct un plan diabolic, de a afla în ce constă taina de la pagina a şaptea. Imaginea lui Ruben aminteşte de portretul lui Satan din tabloul lui William Blake, „Satan in his glory”: „...era un bătrân de o antică frumuseţă. O frunte naltă, pleşuvă, încreţită de gândiri, ochii suri, boltiţi adânc în capul cel înţelept, şi barba lungă, care curgea de sub adâncii umeri ai obrazului până pe pieptul întotdeauna cam plecat, îi da arătarea unui înţelept din vechime.”. Imediat ce călugărul Dan pleacă, înfăţişarea încăperii lui Ruben şi a maestrului se schimbă: „Dar îndată ce ieşi Dan, îndată ce coborâse scările cu cartea subsuori şi ridicând cu mâna lunga poală a rasei de şiac... casa se prefăcu într-o peşteră cu păreţii negri ca cerneala, lumânarea de ceară într-un cărbune plutitor în aer, cărţile în beşici mari de steclă, la gură legate cu pergament, în mijlocul cărora tremurau într-un fluid luminos şi vioriu draci mici spânzuraţi de coarne, care zupăiau din picioruşe. Ruben însuşi se zbârci, barba-i deveni lăţoasă şi-n furculiţe ca două bărbi de ţap, ochii îi luceau ca jăratic, nasul i se strâmbă şi se uscă ca un ciotur de copac şi, scărpinându-se în capul lăţos şi cornut, începu a râde hâd şi strâmbându-se: hâhî! zise, încă un suflet nimicit cu totul! Dracii se strâmbau râzând în beşicele lor şi se dădeau peste cap, iar Satana îşi întinse picioarele lui de cal, răsuflând din greu.

– Mult a trebuit pân l-am prins în laţ pe acest călugăr evlavios, dar în sfârşit... hâhî... totuşi... totuşi... are să-l nimicească bătrânul meu duşman.”

Umbra sufletului este un receptacul al memoriilor miilor de existenţe: „... ştii bine că sufletul tău din începutul lumei şi până acuma a făcut lunga călătorie prin mii de corpuri din care azi n-a mai rămas decât praf. El singur n-o ştie, pentru că de câte ori s-a întrupat din nou, de atâtea ori a băut din apa fără gust şi uitătoare a Letei.”. Dan-Dionis se aflase şi pe vremea lui Zoroastru, când acesta socotea stelele şi mişcările lumii. Umbra apare la fiecare răsfoire a cărţii la a şaptea pagină.

Cu ajutorul puterilor magice derivate, Dan ajunge pe Lună, împreună cu Maria, amândoi suferind un proces de hieratizare, devenind „umbre luminoase”, construind un paradis straniu. Aici el este preocupat de dumnezeire, crede că a devenit Dumnezeu, într-o răzvrătire de arhanghel, fiind aruncat înapoi pe pământ. Eminescu reiterează în nuvelă **mitul îngerului căzut**, cu toate efectele de proporţii cosmice ale apocatastazei: „«Oare nu se mişcă lumea cum voi eu? El strânse c-o întunecată durere pe Maria la inima lui. Hurmuzul pământului ardea în salba ei de mărgăritare... **Oare fără s-o ştiu nu sunt eu însumi Dumne...»** Vum! Sunetul unui clopot urieşesc – moartea mărei, căderea cerului – bolţile se rupeau, jumalţul lor albastru se despica, şi Dan se simţi trăznit şi afundat în nemărginire.”

Ajuns înapoi în timpul său şi sortit unei existenţe banale, Dionis crede că a visat şi se dedică unei vieţi domestice, prin căsătorie cu Maria.

Umbra are o simbolistică specială, reprezentând partea eternă a fiinţei, separată de sufletul nemuritor, fiind un registru al acestuia. Avatarurile ei ţin de metafizica extremă a universului, de posibilitatea de a controla „calculatorul” lumii multidimensionale, iar în clipa când Dionis atentează la supremaţia asupra programului existenţial, este îndepărtat de la unul din „terminalele” accesate prin intermediul cărţii: stăpânirea materialităţii şi nonmaterialităţii nu mai este posibilă.

TEME ŞI MOTIVE

- **Nemurirea**, temă literară existentă din cele mai vechi timpuri, de la „Epopeea lui Ghilgameş".
- **Timpul reversibil**, concentrat într-o **picătură atemporală**, „o picătură de vreme", un „strop de rouă", în care, prin tehnica *mise en abîme*, se reflectă întregul univers; Dionis are capacitatea de a provoca reversibilitatea timpului.
- **Reîncarnarea** manifestată sub forma umbrei, o formă imaterială, zămislitoare de forme şi lumi fără limite.
- Tema **cărţii magice**, capabilă să schimbe realitatea. Cartea magică este o reminiscenţă a vremurilor arhaice, când Logosul era o forţă în măsură să acceseze vectorii creatori ai lumii, astfel încât aceasta să se poată recrea pe ea însăşi.
- **Ierarhia mai multor ceruri**. Lumea este structurată pe mai multe niveluri, iar Dionis confundă cerul în care se află el cu ultimul, la fel cum în unele legende apocrife Iahve este surprins să afle că deasupra lui se află o altă putere, numită Sophia.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

FANTASTICUL. Dintotdeauna omul a avut năzuinţa secretă către altă lume, imaginară, diferită de existenţa cotidiană, banală, limitatoare pentru orizontul său de aspiraţii. Unii psihologi consideră că omul este înzestrat cu o „fantezie originară", menită să-i suplinească deficitul de existenţă, neîmplinirile din viaţa cea de toate zilele. De aceea, şi-a inventat lumi paralele, imaginare, mistere, mituri şi basme, istorii insolite, întâmplări neobişnuite.

În literatură, fantasticul a îmbrăcat, de-a lungul timpului, numeroase forme de manifestare şi de expresie. Există un fantastic al situaţiilor primordiale, al timpurilor originare, manifestate prin hierofanii şi acte revelatorii. Basmele au creat o lume fabuloasă, în care eroi excepţionali se luptă cu forţele răului pentru a asigura victoria binelui. Fantasticul propriu-zis apare odată cu literatura modernă, având ca trăsătură definitorie intruziunea faptului neobişnuit în banalul cotidian, fără a se găsi explicaţii plauzibile pentru insolitul acestei situaţii. Pentru a-şi impune modul de manifestare, fantasticul se prevalează de o fisură a ordinii existente, care creează, cel mai adesea, o stare de incertitudine, de ezitare, din partea personajului şi a cititorului, în înţelegerea unor situaţii, întâmplări, manifestări ale realului. „Fantasticul, consideră Tzvetan Todorov, în «Introducere în literatura fantastică», ocupă intervalul acestei incertitudini; de îndată ce optăm pentru un răspuns sau pentru celălalt, părăsim fantasticul, pătrunzând într-un gen învecinat, fie straniul, fie miraculosul. [...] Este vorba despre un fenomen ciudat, care poate fi explicat în două moduri: prin cauze de tip natural sau supranatural. Posibilitatea de a ezita între aceste două tipuri dă naştere efectului denumit fantastic."

Această formă de literatură începe să fie cultivată de scriitorii romantici, ca manifestare a libertăţii în plan imaginar în raport cu normele rigide ale clasicismului, maeştri în ilustrarea acestui imprevizibil spaţiu literar fiind Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Howard Philips Lovecraft. Noţiunea de literatură ştiinţifico-fantastică, **science-fiction**, aparţine ultimelor două secole, foarte cunoscute fiind romanele lui Jules Verne şi H. G. Wels, iar în ultima vreme ale lui Stanislaw Lem, Gérard Klein, Isaac Asimov. Elemente ale fantasticului sunt întâlnite în literatura română la Mihai Eminescu, Gala Galaction, Mircea Eliade, Vasile Voiculescu şi alţii.

Texte eminesciene pentru examenul de bacalaureat (sesiunea 2007)

Subiecte rezolvate

Varianta 1

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe cu privire la textul de mai jos:

În lac se oglindă castelul. A ierbii
Molatece valuri le treieră cerbii.
În vechea zidire tăcere-i şi numa
Perdelele-n geamuri scânteie ca bruma.

Străfulgeră-n umbră-i de valuri bătaie
Ajunse în fugă de-a lunei văpaie,
Ce-n vârfuri de dealuri acum se iveşte
Ş-a stâncelor muche pe cer zugrăveşte.

Păreau urieşi ce în cuib de balaur
Păzea o măreaţă comoară de aur,
Căci luna, ce roşă prin ele răsare,
Comoară aprinsă în noapte se pare.

Iar lebede albe din negrele trestii
Apar domnitorii ai apei acestei,
Cu aripi întinse o scutur şi-o taie
În cercuri murinde şi brazde bălaie.[...]

(Mihai Eminescu, *Diamantul Nordului*)

1. Scrie patru expresii/locuţiuni care să conţină substantivul *apă*. *4 puncte*
2. Menţionează câte un sinonim contextual pentru fiecare dintre următoarele cuvinte: *treieră, văpaie, muche, brazde* *4 puncte*
3. Alcătuieşte câte un enunţ în care cuvintele *val* şi *umbră* să aibă sens conotativ. *4 puncte*
4. Precizează valoarea expresivă a verbelor la indicativ imperfect, în relaţie cu indicativul prezent predominant al celorlalte verbe din text. *4 puncte*
5. Menţionează două teme/motive literare prezente în poezie. *4 puncte*
6. Motivează folosirea frecventă a inversiunii în textul citat. *4 puncte*
7. Transcrie două versuri care conţin o descriere specifică imaginarului poetic eminescian. *4 puncte*
8. Explică semnificaţiile a două figuri de stil diferite, pe baza cărora este realizat tabloul naturii. *4 puncte*
9. Motivează încadrarea poeziei în lirica romantică, prin referire la două caracteristici prezente în text. *4 puncte*

10. Comentează, în 6-10 rânduri, primul catren, prin evidenţierea relaţiei dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Patru expresii/locuţiuni care conţin cuvântul „apă": „a băga (pe cineva) la apă", „a-i veni apa la moară", „a nu avea după ce bea apă", „a se duce pe apa sâmbetei", „a intra la apă", „a nu fi în apele lui" etc.

2. Câte un sinonim contextual pentru cuvintele: „treieră" = „cutreieră, străbat"; „văpaie" = „vâlvătaie, flacără"; „muche" = „creastă, coamă"; „brazde" = „valuri, unde".

3. Cuvintele „val" şi „umbră" cu sens conotativ:
Un val de simpatie veni din partea mulţimii.
Pe faţa ei trecu o umbră de tristeţe.

4. Prin relaţia prezent – imperfect se identifică în poezie două planuri ce dau dimensiunea temporală a cadrului natural. Dominant este prezentul (prezentul gnomic, descriptiv), care fixează, prin contemplarea eului liric, reperele spaţiale ale unui tablou nocturn de factură romantică, cu o natură pletorică, dezvoltată nelimitat. Printr-o presupusă rotire a privirii în peisaj, situată în planul prezentului, se înscriu în câmpul imaginar elementele specific eminesciene ale cadrului natural: lacul, castelul singuratic, luna, dealurile şi stâncile, lebedele ce se desprind „din negrele trestii".

Imperfectul, ca timp al duratei, al eternităţii, folosit numai în două versuri, situate aproximativ la mijlocul textului poetic („Păreau urieşi ce în cuib de balaur/ Păzea o măreaţă comoară de aur"), trimite meditaţia lirică spre începuturi, în primordialitate. Aproape toate cuvintele din cele două versuri, „urieşi", „balauri", verbul „păzea", sugerează monumentalul, arhaitatea mitică a peisajului, primitivitatea unei naturi edenice, refuzată omului comun, revelată numai prin meditaţie romantică.

5. Teme/motive literare prezente în poezie: tema naturii, tema ruinelor, motivul lacului, al lunii, al castelului singuratic, al trestiei etc.

6. Inversiunea este o figură de stil de construcţie care constă în inversarea topicii a două cuvinte diferite, în scopul accentuării ideii poetice. În poezia „Diamantul Nordului", inversiunea este dominantă, reliefând elementele semnificative ale cadrului poetic, situate astfel în prim-planul percepţiei lirice.

Lacul, ca „ochi al pământului" (Gaston Bachelard), ca oglindă terestră în care se reflectă elementele terestre şi cosmice (castelul, luna), apare primul în peisaj, modificând topica firească a propoziţiei („lacul" este complement circumstanţial de loc, iar „castelul" subiect). Aspectul de natură edenică, în care predomină vegetalul, este amplificat prin inversiunea relaţiei genitivale „a ierbii/Molatece valuri", în timp ce arhaitatea castelului devine mai pregnantă prin sintagma „în vechea zidire". Se observă, de altfel, că aproape fiecare element intră în spaţiul imaginar printr-o inversiune care îl scoate mai bine în evidenţă: intensitatea luminii selenare sporeşte prin „a lunei văpaie", materialitatea grea a cadrului terestru se amplifică prin inversiunile „Ce-n vârfuri de dealuri acum se iveşte", „a stâncelor muche", iar misterele peisajului terestru se desprind „din negrele trestii".

7. Două versuri care conţin o descriere specifică imaginarului poetic eminescian:
„În lac se oglindă castelul. A ierbii/ Molatece valuri le treieră cerbii.";
sau: „Păreau urieşi ce în cuib de balaur/ Păzea o măreaţă comoară de aur";
sau: „Iar lebede albe din negrele trestii [...]/ În cercuri murinde şi brazde bălaie."

8. Două figuri de stil diferite care contribuie la realizarea tabloului naturii pot fi metafora lunii, „comoară aprinsă în noapte", şi antiteza „Iar lebede albe din negrele trestii", prima reprezentând planul cosmic, cealaltă cadrul terestru. Luna – „comoară aprinsă" este o metaforă mai rară în lirica eminesciană, păstrând o anume simplitate a poeziei paşoptiste, dar având, în plan imaginar, aceeaşi simbolistică bogată, prin reflectare în elementele telurice, în lacuri, în iarba ce „pare de omăt". Este, în acelaşi timp, şi agent al conştiinţei universale, fiind „atotştiutoarea" destinelor, martor preistoric ce călăuzeşte „singurătăţi de mişcătoare valuri" sau creează „visul nefiinţei", prin luminescenţa minerală a plutirii line („Scrisoarea I"). În „Diamantul Nordului", „a lunei văpaie" dezvăluie treptat elementele terestre care intră astfel în cadrul poetic: „vărfuri de dealuri", „a stâncelor muche", brazdele „bălaie" ale lacului.

Luminescenţa lunii se regăseşte, prin efectul oglindirii, şi în imaginea lebedelor, „lebede albe", ca efect al reflectării în penajul acestora şi în undele lacului, devenite, prin metaforă, „brazde bălaie". Antiteza „lebede albe din negrele trestii" măreşte contrastul dintre lumina lacului şi întunericul misterios al cadrului terestru. Această figură de stil include în poezie şi simbolistica trestiei, ca o sensibilă verticală a spaţiului (motivul trestiei unduitoare), prin reflectare în oglinda apei, înaltul şi adâncul înlănţuindu-se în armonia tremurului acvatic.

9. „Diamantul Nordului" exprimă pe deplin caracteristicile liricii romantice, prin ilustrarea tematică a nocturnului, a monumentalului, a arhaităţii şi a primitivismului naturii. Atmosfera nocturnă e anunţată încă din titlu. Nordul este sălaşul nopţii boreale, iar imaginarul romantic e conturat prin efectele luminescenţei selenare. Poezia are astfel, spaţial, o dublă perspectivă, una ascensională, concordantă cu ceea ce Gaston Bachelard definea mai târziu „psihism ascensional", exprimată de imaginea stâncilor ce se profilează pe cer, şi una ce se adună în sfera telurică a naturii, sub efectul elementelor primare terestre, îndeosebi apa şi pământul. Stânca, element geologic din ere arhaice, sugerează sălbăticia peisajului, virgin, neumblat, îi dă un aer de primordialitate. Planul terestru se încarcă de o materialitate grea, aproape obositoare şi înăbuşitoare, la care contribuie deopotrivă vegetalul şi mineralul. Razele lunii conturează o natură sălbatică, purtând, în viziune viguros romantică, semnele gigantescului şi ale grandiosului, în care însuşi muntele, reprezentat de „a stâncelor muche", devine „frunte gânditoare", în înălţarea sa către cer. Dominante sunt motivele romantice, al lacului, al castelului singuratic, al uriaşilor sălăşluind în sihăstria muntelui.

10. Prima strofă a poeziei conturează, prin adecvarea deplină a mijloacelor artistice la ideea poetică, o natură tipic eminesciană, cu un lac în mijloc, în care se reflectă elementele terestre şi cosmice, mai întâi castelul, „vechea zidire" ce creează o atmosferă romantică plină de mister, amplificată de comparaţia cuprinsă în ultimul vers al strofei: „Perdelele-n geamuri scânteie ca bruma.". Se sugerează, prin aceasta, misterul ferestrelor argintii, ca porţi deschise către altă lume, ochi magici ai uriaşului castel, care păstrează, dincolo de perdelele de brumă, tainele unor vremuri trecute, ale unei tristeţi apăsătoare. Prin oglindire în apa lacului se instituie o verticală a spaţiului, care ordonează simetric adâncul şi înaltul, peisajul, cu elemente aparent simple, de pastel, stând astfel sub semnul perfecţiunii cosmice.

Ritmul strofei este iambic, generând o rostire lentă a versurilor, concordantă cu atmosfera contemplativă şi de visare a poeziei. La aceasta contribuie şi măsura de 12 silabe, precum şi rima împerecheată.

Varianta 2

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Pierdut în suferința nimicniciei mele,
Ca frunza de pe apă, ca fulgerul în chaos,
M-am închinat ca magul la soare și la stele
Să-ngăduie intrarea-mi în vecinicul repaos;
Nimic să nu s-audă de umbra vieții mele,
Să trec ca o suflare, un sunet, o scânteie,
Ca lacrima ce-o varsă zadarnic o femeie...
Zadarnica mea minte de visuri e o schele.

Căci ce-i poetu-n lume și astăzi ce-i poetul?
La glasu-i singuratec s-asculte cine vra.
Necunoscut strecoară prin lume cu încetul
Și nimene nu-ntreabă ce este sau era...
O boabă e de spumă, un creț de val, un nume
Ce timid se cutează în veacul cel de fier.
Mai bine niciodată el n-ar fi fost pe lume
Și-n loc să moară astăzi, mai bine murea ieri.

(Mihai Eminescu, *Pierdut în suferința...)*

1. Scrie patru expresii/locuțiuni care să conțină verbul a *trece*. *4 puncte*
2. Precizează rolul punctelor de suspensie din a doua strofă. *4 puncte*
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele *fulger* și *stele* să aibă sens conotativ. *4 puncte*
4. Evidențiază valoarea expresivă a verbelor la modul conjunctiv, din textul dat. *4 puncte*
5. Menționează două teme/motive literare, prezente în poezie. *4 puncte*
6. Precizează două mărci lexico-gramaticale ale prezenței eului liric, în textul dat. *4 puncte*
7. Numește sentimentul dominant care se desprinde din poezie. *4 puncte*
8. Comentează, în 6-10 rânduri, primele patru versuri, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. *4 puncte*
9. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în a doua strofă. *4 puncte*
10. Prezintă semnificația titlului în relație cu textul poeziei citate. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Patru expresii/locuțiuni care conțin verbul „a trece": „a trece cu vederea", „a trece la fapte", „a trece prin foc și prin sabie", „a trece (cuiva) pe dinainte", „a-i trece vremea (cuiva)" etc.

2. Rolul punctelor de suspensie din a doua strofă:

Punctele de suspensie sugerează că seria de răspunsuri posibile la interogația de la începutul strofei a doua rămâne deschisă, conducând de fapt către sugestia insignifianței poetului în orizontul lumii comune, a stingerii lui treptate şi neştiute, idee afirmată şi în finalul poeziei.

3. Cuvintele „fulger” şi „stele” cu sens conotativ:
La aflarea acestei veşti, voievodului îi trecu un fulger prin privire.
În busculada aceea, am primit o lovitură de am văzut stele verzi.

4. Conjunctivul, ca mod al acțiunii posibile, exprimă aspirațiile neîmplinite ale poetului romantic, „pierdut în suferința nimicniciei” sale. Acesta, ca Hyperion din „Luceafărul”, îi cere unei instanțe supreme, închinându-se „ca magul la soare şi la stele”, să reintre în „vecinicul repaos” al neființei, să curme suferința omului de geniu, incompatibil cu meschinăria lumii comune. Ca în poezia „Odă (în metru antic)”, geniul, ca emanație divină, a spiritului universal, devine el însuşi un eon cu existență imaterială, se aneantizează treptat, trecând în sfera nimicului primordial, devenind „umbră”, „o suflare, un sunet, o scânteie”, simboluri ale imaterialității, ale armoniei lumii cosmice. Conjunctivul este conceput, aici, ca un mod al evanescenței, al risipirii ființei materiale a poetului, punte de legătură cu altă lume.

5. Teme/motive literare prezente în poezie: tema morții, a suferinței romantice, a izolării de lume a omului de geniu; motivul umbrei, al stingerii finale („vecinicul repaos”), al magului izolat de lume etc.

6. Mărci gramaticale ale prezenței eului liric; exemple:

- formele neaccentuate ale pronumelui personal şi reflexiv de persoana I: (intrarea)-*mi*, *m*-(am închinat);
- adjective posesive de persoana I singular: (nimicniciei) *mele*, (vieții) *mele*, (zadarnica) *mea* (minte);
- verbe la persoana I singular: (m-) *am închinat*, *să trec*.

7. Sentimentul dominant exprimat în poezie este suferința. Paroxismul acesteia conduce la ataraxie şi apatie, două stări esențiale ale omului de geniu, confruntat cu amenințarea neantului. Geniul este un eon coborât pe pământ, pus în ipostaza de a avea o existență materială trecătoare, eternitatea sa fiind latura imaterială a ființei.

Sensul major al poeziei este de liniştire, de acceptare, prin suferință, a sorții fără egal. O ființă umană se apropie de moarte treptat, prin stări sufleteşti specifice fiecărei vârste: de neacceptare a fenomenului extincției, de revoltă împotriva sorții nedrepte, apoi de liniştire şi de acceptare a trecerii în neant, generată în cele din urmă de plictisul existențial. Moartea este şi o întoarcere a sufletului uman, parte efemeră a existenței, la spiritul universal, etern. Ființa muritoare a poetului se refugiază astfel, prin moarte, în ipostaza de geniu nemuritor, tânjind la imortalitate, la existență perpetuă.

8. „Pierdut în suferința...” e, ca şi „Odă (în metru antic)”, o poezie a singurătății omului de geniu în lumea comună, ostilă şi meschină, în care se simte inutil, sub semnul „nimicniciei”. Sentimentul inutilității este transfigurat prin comparații sugestive: „pierdut” într-un ocean al suferinței, poetul se simte „ca frunza de pe apă, ca fulgerul în chaos”, având sentimentul efemerității atât în planul terestru, cât şi în lumea cosmică. Retragerea sa din lume rezultă din comparația cu magul care, din sihăstria lui mitică, se roagă la instanțe ale religiilor păgâne, „la soare şi la stele”, pentru a-i reda „vecinicul repaos” al morții. Versurile exprimă astfel condiția terestră a omului superior, care gustă din gama sentimentelor negative, marcate definitiv de „suferință", care îl îndreaptă inexorabil către moarte. „Învățarea morții" este, pentru omul de geniu, una dintre modalitățile de a învinge timpul și limitele ființei biologice efemere.

9. Metafora „o boabă e de spumă" augmentează, prin semnificația ei, starea de deznădejde absolută ce a cuprins eul liric în meditația profundă asupra efemerității și nimicniciei condiției potului. Completată prin cealaltă metaforă definitorie, „un creț de val", sintagma „boabă ... de spumă" are expresivitatea cumulată a fiecărui cuvânt din alcătuirea sa: „boaba" exprimă insignifianța în ordine dimensională, iar „spuma" caracterul iluzoriu al întrupării într-o formă ce nu are consistență și durată.

Totuși, poetul dă un sens mai profund metaforei, amplificând contrastul dintre efemeritatea aparentă a „boabei de spumă" și dăinuirea omului de geniu, „pierdut în suferință". „Boaba de spumă" stă, în „Scrisoarea I", la originea universului, este punctul primordial din care izvorăsc apoi, în fenomenul cosmogonic, „colonii de lumi pierdute". „Boaba de spumă" poate avea, în această interpretare, fragilitatea, dar și puterea „trestiei gânditoare" a lui Blaise Pascal, metaforă a omului care, deși poate fi anihilat și cu o picătură de apă, are asupra universului ascendentul de a putea să-l imagineze și să-l cunoască.

10. În întregul ei, poezia stă sub semnul lirismului subiectiv, ca expresie directă a confesiunii unui eu liric profund marcat de suferință. O tradiție poetică îndeajuns de bine consolidată, venind de la Platon, face ca liricul să corespundă unui mod de enunțare la persoana I singular, ceea ce asociază lirismul modalității de enunțare subiectivă. De aceea, în discursul poetic se identifică mărci ale subiectivității, prezentate mai sus.

Aspecte ale lirismului obiectiv pot fi identificate în strofa a doua (mai puțin în primul vers, în care interogația aparține registrului subiectivității). Acum eul liric manifestă o anume detașare, specifică ataraxiei ce îl cuprinde, producându-se o sublimare, o estompare a vocii confesive în spațiul poetic.

Varianta 3

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur,
Când a nopții întunerec - înstelatul rege maur –
Lasă norii lui molateci înfoiați în pat ceresc,
Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,
Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,
Când în straturi luminoase basmele copile cresc.

Mergi, tu, luntre-a vieții mele, pe-a visării lucii valuri,
Până unde-n ape sfinte se ridică mândre maluri,
Cu dumbrăvi de laur verde și cu lunci de chiparos,
Unde-n ramurile negre o cântare-n veci suspină,
Unde sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină,
Unde-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos.

Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite,
Alta-i lumea cea aievea, unde cu sudori muncite
Te încerci a stoarce lapte din a stâncei coaste seci;
Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei mândre flori de aur,
Alta unde cerci viața s-o-ntocmești, precum un faur
Cearc-a da fierului aspru forma cugetării reci. [...]

[Mihai Eminescu, *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)*]

1. Formulează două enunțuri în care să ilustrezi polisemia verbului *a paște.* *4 puncte*

2. Menționează două motive pentru care s-a utilizat cratima în versul *„Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite".* *4 puncte*

3. Motivează lipsa acordului articolului posesiv la atributul substantival în genitiv, din structura „pe-a *visării lucii valuri*". *4 puncte*

4. Explică efectul expresiv obținut de poet prin repetarea adverbului *unde,* în strofa a doua. *4 puncte*

5. Transcrie patru structuri/versuri care evidențiază reveria eminesciană, în textul dat. *4 puncte*

6. Precizează două elemente de prozodie, din poezia citată. *4 puncte*

7. Menționează patru mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric în textul citat. *4 puncte*

8. Motivează diversitatea imaginilor vizual-cromatice în textul eminescian. *4 puncte*

9. Comentează, în 6-10 rânduri, versurile: *„Iară luna argintie, ca un palid dulce soare,/ Vrăji aduce peste lume printr-a stelelor ninsoare,/ Când în straturi luminoase basmele copile cresc"*, prin sublinierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice folosite. *4 puncte*

10. Evidențiază semnificațiile antitezei din strofa a treia. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Enunțuri care ilustrează polisemia verbului „a paște":
Turmele pasc pe plaiuri mioritice. („se hrănesc")
Ne paște o mare primejdie. („ne amenință")

2. În fiecare din cele trei situații întâlnite în versul menționat („Una-i lumea-nchipuirii cu-a ei visuri fericite"), cratima, ca semn ortografic, marchează rostirea împreună a două cuvinte: „una-i", „lumea-nchipuirii", „cu-a", acestea formând o silabă comună sau, în ultimul caz, o singură silabă. Prin folosirea cratimei, poetul a reglat, în procesul creației, măsura și ritmul versului. Măsura este de 16 silabe, iar ritmul predominant este cel trohaic (combinat cu peon III).

3. Aceeași necesitate de stabilire a măsurii și a ritmului versului o exprimă poetul și în structura „pe-a visării (lucii valuri)", în care, pe lângă cratimă, folosește articolul posesiv (genitival) „a" în formă invariabilă regională (Moldova).

4. Repetarea unui cuvânt sau a unei sintagme în poziția inițială a versului se numește anaforă: „**Unde**-n ramurile negre o cântare-n veci suspină,/ **Unde** sfinții se preîmblă în lungi haine de lumină,/ **Unde**-i moartea cu-aripi negre și cu chipul ei frumos.". Anafora are, în aceste versuri, funcții stilistice multiple: creează, prin repetiție, un efect cumulativ al detaliilor în descrierea unui spațiu edenic, primordial, învăluit în lumină paradiziacă şi în armonie sonoră; creează relaţii de simetrie în structurarea textului poetic, extrem de sugestive atât în planul prozodic, cât şi în cel simbolic şi alegoric.

5. Structuri care evidenţiază reveria eminesciană: „turma visurilor mele", „a visării lucii valuri", „lumea-nchipuirii", „visuri fericite".

6. Elemente de prozodie; exemple:

- fragmentul selectat din poemul „Memento mori (Panorama deşertăciunilor)" cuprinde trei sextine (strofe de şase versuri);
- măsura este de 15-16 silabe;
- dominant este ritmul trohaic, care alternează cu peonul III:

_’ _ / _’ _ / _ _ _’ _ // _’ _ / _’ _ / _ _ _’ _ .

- rima împerecheată alternează cu rima îmbrăţişată: **a a b c c b**.

7. Mărci diferite ale prezenţei eului liric; exemple:

- pronumele personal de persoana I singular „eu";
- adjectivul posesiv de persoana I singular „mele";
- verbul la persoana I singular „pasc";
- pronume personale şi reflexive de persoana a II-a singular: „tu", respectiv „te (încerci)";
- verbe la persoana a II-a singular: „mergi", „încerci", „cerci";
- pronumele personal „tu" în cazul vocativ.

8. Diversitatea imaginilor vizual-cromatice rezultă din intenţionalitatea artistică a poemului „Memento mori", conceput, între anii 1870 şi 1872, ca o vastă panoramă a umanităţii, surprinsă în momentele sale de strălucire şi decădere, toate adunate sub semnul timpului universal, devorator de civilizaţii şi destine. Însăşi ideea de „panoramă" presupune aglomerarea în spaţiul liric a unor detalii de maximă varietate, surprinzătoare prin ineditul asocierilor semantice şi imagistice. La începutul acestui lung poem sociogonic, poetul recurge la metaforă şi comparaţie („Turma visurilor mele eu le pasc ca oi de aur"), deschizând imensul câmp imaginar prin invocaţia de tip homeric, adresată unui vehicul de călătorie temporală, „luntrea vieţii": „Mergi, tu, luntre-a vieţii mele, pe-a visării lucii valuri". Călăuză, în această întoarcere în timpurile imemoriale, mitice, este luna, „înstelatul rege maur", a cărei ilustrare se face printr-o bogată paletă coloristică a bolţii înstelate: luna este „argintie", „un palid dulce soare", firmamentul este „a stelelor ninsoare".

Strofa a doua descrie o natură paradiziacă, dominant fiind epitetul adjectival şi substantival: „ape sfinte", „mândre maluri", „dumbrăvi de laur verde", sfinţii au „lungi haine de lumină".

9. Cele trei versuri ilustrează motivul lunii, astru nocturn cu o simbolistică extrem de bogată, prin reflectarea ei în elementele telurice, apă, argint, iarbă paradiziacă, gheţuri, zăpadă, dar şi simbol al conştiinţei universale, fiind „atotştiutoarea" destinelor, martor preistoric ce călăuzeşte (în „Scrisoarea I") „singurătăţi de mişcătoare valuri" sau creează „visul nefiinţei", prin luminescenţa minerală a plutirii line. În poezia „Memento mori", luna deschide marile porţi ale visului romantic, purtând gândul poetului înapoi în timp, până în punctul genuin al creaţiei. În cele trei versuri, lumina argintie a lunii, comparată cu „un palid dulce soare" trecut în regim diurn, revarsă asupra lumii, prin „a stelelor ninsoare", metaforă superbă a bolţii înstelate, vraja unei atmosfere mitice, de început de lume, când, „în straturi luminoase", se nasc, „cresc" miturile primordiale, „basmele copile". Sub vraja luminii selenare începe călătoria de-a lungul vremurilor trecute, până la fruntariile timpului, ale spaţiului şi ale gândului, reconstituind, sub semnul unei armonii depline, timpurile mitice ale începuturilor.

10. Strofa a treia excelează printr-o armonie prozodică şi expresivă care asociază antiteza cu paralelismul şi cu relevante relaţii de simetrie. Poetul simte nevoia de a face distincţii ireductibile între lumea perfectă a fanteziei şi lumea îngustă, oprimantă, din care evadează prin reverie romantică, creând opoziţii perfecte între „lumea-nchipuirii", plină de „visuri fericite", împodobită cu „mândre flori de aur", şi lumea reală, „cea aievea", plină de trudă, de „sudori muncite", de încercări nereuşite (verbele „încerci", „cerci") de a duce la perfecţiune formele brute ale materiei împovărătoare, ale vieţii în fond, de „a da fierului aspru forma cugetării reci".

Strofa are simetrii perfecte, relevante între versurile 1-3 şi 4-6. În fiecare secvenţă, primele două versuri constituie antiteza propriu-zisă, în timp ce al treilea reprezintă eforturile umane de a compatibiliza cele două universuri opuse, de a depăşi limitarea condiţiei umane la nivelul tern, lipsit de orizont, al existenţei terestre.

Varianta 4

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe, cu privire la textul de mai jos:

De câte ori, iubito, de noi mi-aduc aminte,
Oceanul cel de gheaţă mi-apare înainte:
Pe bolta alburie o stea nu se arată,
Departe doară luna cea galbenă – o pată;
Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite
O pasăre pluteşte cu aripi ostenite,
Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus
C-un pâlc întreg de pasări, pierzându-se-n apus.
Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,
Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,
Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi.
....
Suntem tot mai departe deolaltă amândoi,
Din ce în ce mai singur mă-ntunec şi îngheţ,
Când tu te pierzi în zarea eternei dimineţi.

(Mihai Eminescu, *De câte ori iubito...*)

* deolaltă - formă hibridă populară: *deodată, împreună*

1. Motivează prezenţa aparentului pleonasm *„deolaltă amândoi"*, din textul dat. *4 puncte*

2. Evidenţiază un rol al folosirii liniei de pauză în versul *„Departe doară luna cea galbenă – o pată"*. *4 puncte*

3. Precizează câte un sinonim contextual pentru fiecare dintre cuvintele: *ostenite, un pâlc, pierzându-se, suferitoare.* *4 puncte*

4. Alcătuieşte două enunţuri în care cuvintele *apus* şi *pată* să aibă sens conotativ. *4 puncte*

5. Explică semnificația a două figuri de stil diferite din textul dat. *4 puncte*
6. Precizează două mărci lexico-gramaticale ale prezenței eului liric în textul citat. *4 puncte*
7. Menționează măsura versurilor și tipul de rimă folosit în poezie. *4 puncte*
8. Enunță două caracteristici ale poeziei romantice prezente în text. *4 puncte*
9. Prezintă semnificația titlului în relație cu textul poeziei citate. *4 puncte*
10. Comentează, în 6-10 rânduri primele patru versuri din textul dat, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Sintagma „deolaltă amândoi" e aparent pleonastică, întrucât nu este o expresie a coeziunii cuplului de îndrăgostiți, ci a destrămării iubirii, a depărtării simultane, gradate, în direcții contrare („Suntem tot mai departe deolaltă amândoi"), până la ștergerea treptată din orizontul lumii: „Din ce în ce mai singur mă-ntunec și înghet,/ Când tu te pierzi în zarea eternei dimineți." Sensul cuvântului „deolaltă" califică, aici, o mișcare în același timp, simultană.

2. Linia de pauză din versul „Departe doară luna cea galbenă – o pată" evidențiază, în același timp, mai pregnant imaginea lunii, redată prin metaforă („o pată"). Stingerea iubirii implică proiecția eului liric în uitare, presupune o estompare a cadrului tot mai îndepărtat al amintirilor, în care detaliile dispar, rămânând numai spațiul gol, întinderea pustie a oceanului „de gheață". În acest univers, luna însăși, „atotștiutoarea" din alte poezii, își pierde strălucirea și însușirile magice, devine „galbenă – o pată". Linia de pauză creează, totodată, și un moment de reflecție în meditația lirică, o pauză care captează atenția lectorului asupra secvențelor poetice următoare.

3. Câte un sinonim contextual pentru cuvintele: „tot" = „mereu", „un pâlc" = „un stol", „pierzându-se" = „dispărând"; „suferitoare" = „îndurerate".

4. Enunțuri în care cuvântul „gheață" să aibă:
- sens denotativ: Gheața de pe lac pare de cristal.
- sens conotativ: Sfinxul mă privea cu ochi de gheață.

5. Semnificația a două figuri diferite din text:

Figurile de stil din această poezie presupun conexiuni semantice extrem de semnificative, cum ar putea fi acelea între alegoria păsării „cu aripi ostenite" și antiteza și gradația descendentă din ultimele trei versuri. Pasărea răzlețită de stol, rătăcită pe întinderea de gheață, simbolizează deopotrivă moartea iubirii și a poetului: „Iar peste mii de sloiuri de valuri repezite/ O pasăre plutește cu aripi ostenite,/ Pe când a ei pereche nainte tot s-a dus/ C-un pâlc întreg de pasări, pierzându-se-n apus."

Dispariția păsării pe întinderea de gheață, în tărâmul răcelii eterne, într-o Walhalla imaginară, e observată cu încetinitorul, ca un fapt căruia nimeni nu i se poate opune: „Aruncă pe-a ei urmă priviri suferitoare,/ Nici rău nu-i pare-acuma, nici bine nu... ea moare,/ Visându-se-ntr-o clipă cu anii înapoi...". Aceeași întunecare finală a timpului cuprinde treptat chipul poetului („Din ce în ce mai singur mă-ntunec și înghet"), în antiteză cu imaginea iubitei care, transfigurată într-o pasăre-pereche, se pierde într-un orizont solar, „în zarea eternei dimineți", păstrând amintirea unei purități nealterate.

6. Mărci lexico-gramaticale ale prezenței eului liric:

- pronumele personal de persoana I singular „mi-(apare)”;
- pronume reflexive de persoana I singular: „mă-(ntunec)”, mi-(aduc aminte)”;
- verbe/locuțiuni verbale la persoana I singular și plural: „mi-aduc aminte”, „suntem”, „mă-ntunec”, „înghet”;
- substantivul „iubito”, în vocativ, caz al adresării directe etc.

7. Elementele de prozodie contribuie la realizarea atmosferei generale a cadrului poetic. Măsura versurilor este de 13–14 silabe și rima este împerecheată.

8. Poezia „De câte ori, iubito...” este autentic romantică prin multiple caracteristici privind viziunea poetului asupra lumii și a destinului uman și prin temele și motivele poetice subsecvente.

Înainte de toate, ca specie literară, poezia e o scurtă **meditație elegiacă** pe **tema pierderii iubirii**, echivalată cu amenințarea neiertătoare a morții, care conferă trecutei povești de dragoste o dimensiune tragică. Moartea iubirii e văzută ca într-un vis, proiectată în spațiul amintirii sub semnul **reveriei romantice**, fiind transformată într-o alegorie emoțională, care include și **tema trecerii ireversibile a timpului**, prin dispariția treptată a iubitei, abandonată în voia zborului către apus: „pâlcul întreg de păsări” constituie lumea rămasă încă în viață, omenirea încă trăitoare într-un segment temporal bine determinat.

Poezia dezvoltă și o viziune escatologică în plan individual și universal, pierderea iubirii având corespondențe cu **stingerea universală**: lumea terestră devine o întindere de gheață, pe boltă „o stea nu se arată”, luna își pierde vraja enigmatică pe care o revarsă din înalt.

9. Titlul, ca definiție, este un cuvânt, o sintagmă sau un enunț care anticipează conținutul textului poetic, relevând de regulă teme, motive, personaje sau valori metaforice dominante în text. În cazul poeziei de față, titlul e alcătuit dintr-o locuțiune adverbială, „de câte ori”, sugerând repetabilitatea efortului de rememorare afectivă a iubirii defuncte, și un substantiv în vocativ, „iubito”, care identifică, de la început, destinatarul discursului liric. Reluată în primul vers, cu funcție fatică, sintagma din titlu creează spațiul comunicării afective, fiind, în același timp, expresia intenției de a controla și de a menține canalul de comunicare, lucru greu de îndeplinit, căci în final însuși interlocutorul, iubita, se pierde în valurile vremii. Locuțiunea „de câte ori” redă astfel o încercare în van, mereu reluată, fără sorți de izbândă, având corespondent, într-o relație de simetrie, întunecarea finală a poetului și dispariția iubitei „în zarea eternei dimineți”.

10. Primele patru versuri fixează tema dominantă a poeziei și cadrul comunicării lirice, „De câte ori, iubito...” fiind o poezie a pierderii iubirii, a reproșului și a regretului, a unui vag protest împotriva sorții potrivnice. Figurile de stil din text, metaforele „oceanul cel de gheață” și luna – „o pată”, și epitetele cromatice „alburie” și „galbenă”, susțin ideea poetică a întregii poezii. Câmpul imaginar astfel creat golește de conținut simbolurile tutelare ale iubirii: natura frustă, protectoare a dragostei, se substituie acum cu “oceanul cel de gheață”, bolta „senină și clară” din „Sara pe deal” se încețoșează, e „alburie”, luna argintie devine, ca a simboliștilor, „galbenă – o pată”. Răceala iubirii se transcrie empatic într-un univers glacial, al banchizelor polare, care măresc îndepărtarea temporală, sub un firmament de o strălucire stinsă, epitetul „alburie” marcând nu o taină, ci un spațiu oniric opacizat, fără revelația marilor taine ale iubirii.

Varianta 5

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Gândind la tine fruntea-acum mă doare.
Nu ştiu ce rost mai are-a mea viață
Când n-am avut o clipă de dulceață:
Amar etern şi visuri peritoare!

De ce în noapte glasul tău îngheață!
Vedea-vor ochii-mi încă-o dată oare
Frumosul trup, — femeie zâmbitoare! –
Ce mi-a fost dat să-l strâng o clipă-n brațe?

Tu, blond noroc al unui vis deşert,
Tu, visul blond unui noroc ce nu e,
De-i mai veni, să ştii că nu te iert.

Căci dorul meu mustrări o să-ți tot spuie
Şi sărutându-te am să te cert
Cu desmierdări cum n-am spus nimăruie.

(Mihai Eminescu, *Gândind la tine*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre următoarele cuvinte: *viață, clipă, etern, zâmbitoare.* *4 puncte*

2. Explică utilizarea cratimei In structura subliniată *„Vedea-vor ochii-mi încă-o dată oare".* *4 puncte*

3. Alcătuieşte câte un enunț în care cuvintele *noapte* şi *ochi* să aibă sens conotativ. *4 puncte*

4. Scrie patru expresii/locuțiuni care sâ conțină cuvântul *viață* *4 puncte*

5. Transcrie, din text, două structuri/versuri care conțin imagini ale ființei iubite. *4 puncte*

6. Menționează două teme/motive literare, prezente în textul dat. *4 puncte*

7. Explică semnificația unei figuri de stil identificate in prima strofă a poeziei. *4 puncte*

8. Comentează, în 6 -10 rânduri, strofa a doua a poeziei, prin evidențierea relației dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. *4 puncte*

9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. *4 puncte*

10. Motivează, prin evidențierea a două trăsături existente în text, apartenența poeziei la romantism. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: „viață" = „trai, destin" etc.; „clipă" = „moment"; „etern" = „veşnic, perpetuu" etc.; „zâmbitoare" = „surâzătoare, veselă, radioasă".

2. În situațiile întâlnite în versul menționat („Vedea-vor ochii-mi încă-o dată oare"), cratima, ca semn ortografic, marchează rostirea împreună a două cuvinte: „vedea-vor", „ochii-mi", „încă-o", acestea formând o silabă comună. Prin folosirea cratimei, poetul a reglat, în procesul creației, măsura (de 11 silabe, specifică pentru pastel) și ritmul versului.

3. Enunțuri în care cuvântul „noapte" să aibă:
- sens denotativ: Muzica a răsunat până târziu în noapte.
- sens conotativ: Uneori întâlnești oameni deștepți ca noaptea.

4. Expresii/locuțiuni care conțin cuvântul „viață": „a da viață (cuiva)", „a rămâne în viață", „pe viață și pe moarte", „a-și pune viața în primejdie", „a fi între viață și moarte" etc.

5. Două versuri care conțin imagini artistice ale iubitei:
„Frumosul trup – femeie zâmbitoare! – "; „Tu, blond noroc al unui vis deșert".

6. Teme/motive literare prezente în text: tema iubirii, motivul visului, motivul femeii ideale, motivul destrămării iluziilor, motivul absenței etc.

7. Sonetele eminesciene sunt scrise de regulă în perioada destrămării iluziilor, a îndepărtării și a despărțirii de ființa adorată și înregistrează o tematică a absenței, a neîmplinirii visului, generatoare de o apăsătoare melancolie. Poezia „Gândind la tine" evocă aceeași imersiune dureroasă în spațiul amintirii („Gândind la tine fruntea-acum mă doare"), figura de stil cea mai relevantă din prima strofă fiind antiteza dintre lumea ideală a poetului și lumea reală, redate metaforic prin sintagmele „o clipă de dulceață" și „Amar etern și visuri pieritoare!". Recunoaștem aici aceeași atitudine a omului de geniu din „Luceafărul" sau din „Odă (în metru antic)", care își dorește „o clipă de iubire" sau trăiește o „suferință dureros de dulce", fără a ajunge vreodată la împlinirea visului de dragoste. Opozițiile dintre cuvintele constitutive ale antitezei nuanțează starea afectivă a eului liric, fiecare epitet având nota lui relevantă: clipa „de dulceață" este efemeră, amarul vieții este „etern", visurile sunt „pieritoare".

8. Strofa a doua debutează cu o interogație retorică, mascată într-un ton exclamativ, care amplifică accentele elegiace ale poeziei. Eul liric rememorează chipul iubitei dintr-un timp incert, din „noaptea" amintirii, în care glasul ei „îngheață", rămas suspendat într-un plan neștiut al trecutului. Un sentiment de irepresibilă îndoială despre șansa revederii se desprinde din a doua interogație, din timpul uitării portretul esențializându-se în numai două detalii, fixate prin inversiune și prin epitete de altfel tipic eminesciene, „femeie zâmbitoare" și „frumosul trup", de făptură angelică, aceeași „dulce minune" pierdută în valurile vremii. Iubirea împlinită, în fapt numai „o clipă" de fericire, este acum de domeniul trecutului, pierdută pentru totdeauna.

Versurile din strofa a doua se încadrează perfect în structura sonetului, poezie cu formă fixă, de paisprezece versuri, împărțite în patru strofe: două catrene și două terține, fiecare vers având 11 silabe (endecasilab). În catrene, deci și în strofa a doua, rima este îmbrățișată.

9. Titlul sonetului, reluat în primul vers, deschide spațiul poetic printr-o întoarcere în timp, sub efectul gândirii, al imersiunii în trecut, pentru a readuce din amintire o uitată poveste de iubire. Gerunziul verbului, „gândind", timp al duratei, înscrie rememorarea într-un continuum temporal, iar celălalt termen al sintagmei titlului, „la tine", fixează ființa adorată, căreia i se adresează discursul liric. Titlul cuprinde astfel, în semantica și simbolistica sa, întregul câmp al reveriei poetice, chipul angelic al iubitei, redat prin metaforă, „blond noroc al unui vis deșert", și tot cortegiul de sentimente contradictorii, oscilante între speranță și renunțare.

10. Sonetul „Gândind la tine" se înscrie în aceeaşi viziune romantică asupra iubirii, cunoscută din celelalte poezii eminesciene. Spaţiul afectiv al discursului poetic se creează prin meditaţie şi prin reverie romantică, întoarcerea în trecut presupune translaţia eului într-un timp incert, chipul iubitei are trăsături ideale, ale „îngerilor din senin", poetul visează, ca în poemul „Luceafărul", „o oră de iubire", aici „o clipă de dulceaţă".

Varianta 6

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe, cu privire la textul de mai jos:

Din valurile vremii, iubita mea, răsai
Cu braţele de marmur cu părul lung, bălai –
Şi faţa străvezie ca faţa albei ceri
Slăbită e de umbra duioaselor dureri!
Cu zâmbetul tău dulce tu mângâi ochii mei,
Femeie între stele şi stea între femei,
Şi întorcându-ţi faţa spre umărul tău stâng,
În ochii fericirii mă uit pierdut şi plâng.

Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump,
Şi faţa mea în lacrimi pe faţa ta s-o plec,
Cu sărutări aprinse suflarea să ţi-o nec
Şi mâna friguroasă s-o încălzesc la sân,
Aproape, mai aproape pe inima-mi s-o ţin.

Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci
Şi umbra ta se pierde în negurile reci,
De mă găsesc iar singur cu braţele în jos
În trista amintire a visului frumos...
Zadarnic după umbra ta dulce le întind:
Din valurile vremii nu pot să te cuprind.

(Mihai Eminescu, *Din valurile vremii...*)

1. Menţionează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre următoarele cuvinte: *străvezie, umbra, noianul, zadarnic.* *4 puncte*
2. Evidenţiază rolul virgulei in versul *„Să te ridic pe pieptu-mi, iubite înger scump".* *4 puncte*
3. Alcătuieşte câte un enunţ în care cuvintele *lacrimă* şi *a încălzi* să aibă sens conotativ. *4 puncte*
4. Scrie patru expresii/locuţiuni care să conţină substantivul *inimă.* *4 puncte*
5. Menţionează două teme/motive literare romantice, existente în poezie. *4 puncte*
6. Motivează structurarea textului sub forma unui monolog. *4 puncte*
7. Explică semnificaţia unei figuri de stil diferite din a doua strofă. *4 puncte*

8. Motivează încadrarea poeziei în lirica romantică, prin evidențierea a două trăsături prezente in text. *4 puncte*

9. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. *4 puncte*

10. Comentează, în 6-10 rânduri, prima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Câte un sinonim contextual pentru cuvintele: „străvezie" = „diafană, transparentă"; „umbra (duioaselor dureri)" = „ecoul, semnul"; „umbra (ta)" = „nălucă, fantasmă"; „noianul" = „mulțime"; „zadarnic" = „inutil".

2. Virgula din versul „Să te ridic pe pieptu-mi, iubite înger scump" izolează substantivul în vocativ „înger" (şi cuvintele care îl determină) de restul enunțului.

3. Enunțuri în care cuvântul „înger" să aibă:
- sens denotativ: Un înger păzeşte poarta raiului.
- sens conotativ: Un om politic nu prea este un înger în tot ceea ce face.

4. Expresii/locuțiuni care să conțină substantivul „inima": „a-şi lua inima-n dinți", „a-i da inima ghes", „din toată inima", „cu inima curată", „a pune la inimă", „a scoate (pe cineva) de la inimă" etc.

5. Teme/motive literare romantice: tema iubirii, tema timpului, motivul stelei, motivul umbrei, motivul *donnei angelicata* (al femeii ideale) etc.

6. Poezia „Din valurile vremii..." este o expresie a lirismului subiectiv, reprezentat aici prin **monologul liric adresat**, implicând folosirea vocativului şi a persoanelor I şi a II-a ale reprezentării verb-pronume. Ca atare, discursul poetic este un mesaj-invocație, o chemare transmisă iubitei pierdute „în valurile vremii", orientată către destinatar prin **mărci** specifice **ale subiectivității**: în primul rând adresarea directă, reprezentată prin vocativ („Din valurile vremii, *iubita mea*, răsai..."; *„iubite înger sfânt"*), apoi **persoanele I şi a II-a** ale pronumelor personale, reflexive, ale adjectivelor posesive şi ale verbelor la prezent, toate acestea foarte numeroase în text. Eul liric se manifestă prin **mărci ale percepției şi ale cunoaşterii**, senzoriale, cognitive, afective, volitive, pe care se întemeiază şi figuri de stil vizuale, auditive, olfactive, sinestezice: verbe care evocă elanuri afective, gesturi de iubire („mângâi", „mă uit", „nu pot să te cuprind"), substantive şi adjective care desemnează noțiuni şi calități din sfera mentală şi senzorială a iubirii („sărutări aprinse", „trista amintire", „umbra ta dulce" etc.).

Monologul adresat se îmbină, îndeosebi în strofa întâi, cu discursul liric de tip portret, în care se conturează chipul iubitei cu trăsăturile ştiute din celelalte poezii eminesciene de dragoste: ea are „brațele de marmur", „părul lung, bălai", „fața străvezie", zâmbetul „dulce", e „Femeie între stele şi stea între femei".

7. Dominantă este, în strofa a doua, metafora „noianul de neguri", semnificând timpul trecut, impenetrabil, asupra căruia eul liric nu se mai poate întoarce ca în texte lirice calme din „Dorința", „Crăiasa din poveşti" sau „Povestea codrului". Proiecția în trecut nu mai trimite acum la un mit al copilăriei şi al tinereții, explicitat în „Fiind băiat păduri cutreieram" şi în „O, rămâi" ca o vârstă de aur, a tinereții fără bătrânețe.

Timpul nu mai este reversibil, pierzându-şi, pentru eul liric lipsit de iubire, atributele primordiale ale eternității. Încercarea de a aduce din timpurile apuse chipul candid al iubitei este sortită eşecului: „Din valurile vremii nu pot să te cuprind.". Timpul revolut creşte în urmă, îşi închide porţile într-un „noian de neguri", în care chipul iubitei se scufundă treptat.

8. Poezia combină teme şi motive dominante ale liricii romantice: pe un cadru temporal definit prin metaforă, „din valurile vremii", se proiectează o poveste de dragoste pierdută în negura timpului, cu un întreg cortegiu de stări afective.

9. Titlul este o metaforă plastică şi totodată definitorie pentru ilustrarea temei timpului în relaţie directă cu tema iubirii pierdute. Timpul linear, în care se înscrie existenţa umană, devenit „vreme", timp trecut, irecuperabil, are „valuri" ce se adună în „noian de neguri", în care se pierd chipurile dragi şi visurile umane. Titlul transcrie, prin semnificaţii multiple în cele trei strofe ale poeziei, un efort de recuperare a trecutului, de aducere în prezent a fiinţei iubite. „Valurile vremii" se înscriu astfel, ca timp interior, subiectiv, într-un spaţiu al amintirii, în care eul liric retrăieşte, la modul ideal, o poveste de dragoste, risipită în final, din nou, în umbrele incerte ale trecutului.

10. Prima strofă exprimă proiecţia eului liric în spaţiul reveriei şi al amintirii, cuprinzând întregul mecanism poetic al unei evocări. Incipitul, reprezentat de primul vers, e menit să medieze între lumea exterioară şi cea a textului, printr-un continuum temporal exprimat de metafora „valurile vremii", din care, ca în poemul „Luceafărul", „un mândru chip se-ncheagă". Chipul iubitei, într-un discurs descriptiv de tip portret, se conturează treptat, prin trăsăturile lui tipic eminesciene, relevate prin enumeraţie, epitet şi comparaţie: „braţele de marmur", „părul lung, bălai", „faţa străvezie ca faţa albei ceri", zâmbet „dulce". Iubita este situată în centrul lumii, „Femeie între stele şi stea între femei", poetul relevându-i dualitatea divină şi profană, ca suprem elogiu ce i se poate aduce.

Varianta 7

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe, cu privire la textul de mai jos:

Când sufletu-mi noaptea veghea în estaze,
Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază,
Încins cu o haină de umbre şi raze,
C-asupră-mi c-un zâmbet aripele-a-ntins;
Dar cum te văzui într-o palidă haină,
Copilă cuprinsă de dor şi de taină,
Fugi acel înger de ochiu-ţi învins.

Eşti demon, copilă, că numai c-o zare
Din genele-ţi lunge, din ochiul tău mare
Făcuşi pe-al meu înger cu spaimă să zboare,
El, veghea mea sfântă, amicul fidel?
Ori poate!... O,-nchide lungi genele tale,
Să pot recunoaşte trăsurile-ţi pale,
Căci tu – tu eşti el.

(Mihai Eminescu, *Înger de pază*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre următoarele: *zâmbet, palidă, demon, fidel.* *4 puncte*

2. Explică utilizarea cratimei în versul *„Vedeam ca în vis pe-al meu înger de pază".* *4 puncte*

3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele *dor* și *taină* să aibă sens conotativ. *4 puncte*

4. Scrie patru expresii/locuțiuni care să conțină substantivul *suflet.* *4 puncte*

5. Menționează două teme/motive literare romantice, existente în poezie. *4 puncte*

6. Transcrie, din text, două elemente de portret al iubitei. *4 puncte*

7. Explică semnificația unei figuri de stil din strofa a doua. *4 puncte*

8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. *4 puncte*

9. Motivează, prin evidențierea a două trăsături prezente în text, încadrarea poeziei în lirica romantică. *4 puncte*

10. Comentează, în 6-10 rânduri, prima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetica și mijloacele artistice. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: „zâmbet" = „surâs"; „palidă" = „difuză, pală, ireală"; „demon" = „diavol"; „fidel" = „credincios".

2. Cratima, ca semn ortografic, marchează rostirea împreună, într-o silabă, a două cuvinte: „pe-al". Prin folosirea cratimei, poetul a reglat, în procesul creației, măsura și ritmul versului.

3. Cuvintele „dor" și „taină" cu sens conotativ:
Cine pierde timpul umblă în dorul lelii.
La biserică m-am împărtășit cu sfintele taine.

4. Patru expresii/locuțiuni care conțin cuvântul „suflet": „a-și da sufletul" = „a muri"; „a fi trup și suflet (pentru ceva)" = „a fi adept al unei idei"; „într-un suflet" = „într-o clipă"; „a-și trage sufletul" = „a se odihni"; „cu sufletul la gură", „a-și vinde sufletul" etc.

5. Teme/motive romantice existente în poezie: tema iubirii, motivul nopții, motivul îngerului căzut, motivul visului etc.

6. Elemente de portret al iubitei: „genele-ți lunge", „ochiul tău mare", „te văzui într-o palidă haină".

7. Figura de stil cea mai expresivă din strofa a doua a poeziei este metafora „veghea mea sfântă", care se înscrie într-o concepție mitico-magică larg răspândită, aceea că asupra fiecărui om veghează îngerul său cel bun sau, în viziune romantică, preluată și în „Luceafărul", „stele cu noroc", „steaua vieții" aprinsă de un înger („Un om se naște – un înger o stea din cer aprinde", „Povestea magului călător în stele").

8. Titlul poeziei, „Înger de pază", anunță astfel, de la început, semnificațiile majore ale poeziei, generate de motivul stelei „cu noroc", dar și tema conversiunii iubirii divine în dragoste pământeană, prin motivul îngerului căzut, care devine demon, cu toate implicațiile erotice ale temei, dezvoltate în poezia romantică românească prin motivul Zburătorului.

Aflat în incertitudine, în derută, într-o tulbure stare afectivă, eul liric acceptă în cele din urmă conversiunea demonului în înger, poezia încheindu-se cu identificarea lor deplină: „Căci tu – tu ești el.".

9. Poezia „Înger de pază" se înscrie în trăsăturile esteticii romantismului prin atmosfera nocturnă în care se proiectează reveria romantică a eului liric şi îndeosebi prin motivele cele mai frecvente ale acestui curent literar. Astfel, ambivalenţa înger-demon este specific romantică, având-şi originea în pedepsirea arhanghelilor răzvrătiţi împotriva lui Dumnezeu, în mitul îngerului căzut, care, coborât la scară terestră, devine demon. În romantism, motivul ajunge însă la o inversare totală a termenilor de bine şi rău, demonul dobândind atribute de personaj pozitiv. El începe să manifeste o atracţie irepresibilă asupra îngerului, convertită în atracţie erotică, reprezentată în „Zburătorul" lui Ion Heliade-Rădulescu sau în poemele eminesciene „Călin (file din poveste)" şi „Luceafărul".

10. Prin incipit, poezia deschide cadrul nocturn al reveriei romantice, ajunsă chiar „în estaze", prilej de comunicare în spaţiul oniric cu nelipsitul „înger de pază", învăluit în lumină paradiziacă, imaterială, imagine figurată prin sugestive epitete metaforice: „Încins cu o haină de umbre şi raze". Eonul din lumea extatică învăluie eul liric cu un zâmbet cald şi cu aripi protectoare, dar sentimentul erotic îl pune în antiteză cu o „Copilă cuprinsă de dor şi de taină", cu iubirea pământeană, plină de patimă şi de mister. Deşi este o copie ştearsă a îngerului, având „palidă haină", copila manifestă atracţia erotică proprie demonilor, alungând în cele din urmă fiinţa celestă, substituindu-se acesteia.

Prima strofă conţine portretele antitetice ale celor două fiinţe-ipostaze simbolice ale iubirii, cea divină şi cea terestră, realizate prin elemente stilistice adecvate ideii artistice: inversiuni „pe-al meu înger de pază", „palidă haină", „Fugi acel înger de ochiu-ţi învins".

Varianta 8

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe, cu privire la textul de mai jos:

Albumul? Bal mascat cu lume multă,
În care toţi pe sus îşi poartă nasul,
Disimulându-şi mutra, gândul, glasul...
Cu toţi vorbesc şi nimeni nu ascultă.

Şi eu intrai... Mă vezi rărindu-mi pasul.
Un vers încerc cu pana mea incultă.
Pe masa ta aşez o foaie smultă,
Ce de când e nici n-a visat Parnasul.

Spre-a-ţi aminti trecutele petreceri,
Condeiu-n mână tu mi-l pui cu silă.
De la oricine-un snop de paie seceri,

Apoi te uiţi râzând la câte-o filă:
Viclean te bucuri de-ale noastre-ntreceri,
Privind în vrav prostia imobilă.

(Minai Eminescu, *Albumul*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre următoarele: *mutra, pana, incultă, imobilă.* *4 puncte*
2. Explică rolul punctelor de suspensie în versul *„Disimulându-și mutra, gândul, glasul...”.* *4 puncte*
3. Alcătuiește câte un enunț în care cuvintele *foaie* și *paie* să aibă sens conotativ. *4 puncte*
4. Scrie patru expresii/locuțiuni care să conțină substantivul *nas.* *4 puncte*
5. Menționează două motive literare romantice, prezente în poezie. *4 puncte*
6. Transcrie, din text, două structuri care conțin inversiuni. *4 puncte*
7. Explică semnificația unei figuri de stil din al doilea catren. *4 puncte*
8. Prezintă semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. *4 puncte*
9. Motivează, prin evidențierea a două trăsături existente în text, încadrarea poeziei în lirica romantică. *4 puncte*
10. Comentează, în 8-10 rânduri, prima strofă, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: „mutră” = „figură”; „pană” = „condei”; „incultă” = „neinstruită, agramată”; „imobilă” = „încremenită, neclintită”.

2. Punctele de suspensie din versul „Disimulându-și mutra, gândul, glasul...” au dublu rol: subliniază faptul că enumerația poate continua cu alte atitudini și aspecte ale disimulării, ale falsității personajelor-marionetă angajate în balul existențial; invită la o meditație ironică asupra lumii carnavalești evocate.

3. Enunțuri în care cuvintele „foaie” și „paie” au sensuri conotative:
Dacă te împotrivești, apoi întorc foaia.
El este un om de paie.

4. Patru expresii/locuțiuni care conțin cuvântul „nas”: „a-i ieși pe nas” = „a o păți, a i se înfunda”; „a umbla cu nasul pe sus” = „a fi mândru”; „a da nas (cuiva)” = „a încuraja”; „a da nas în nas” = „a se întâlni (cu cineva)”.

5. Motive literare romantice prezente în poezie: motivul lumii ca teatru, solitudinea geniului, ironia romantică, poetul și lumea etc.

6. Două structuri din text care conțin inversiuni: „trecutele petreceri”, „Condeiu-n mână tu mi-l pui cu silă”.

7. O figură de stil mai semnificativă din strofa a doua este epitetul din sintagma „pana mea incultă”, care așază întreaga meditație lirică sub semnul autoironiei. Jucând rolul de „privitor ca la teatru”, ca în poezia „Glossă”, poetul romantic încearcă să modifice realitatea prin ironie și prin spirit caustic, să o nege, pentru efecte contrare, prin diminuare, până la dimensiunile uneia derizorii. În sonetul „Albumul”, eul liric preia asupra sa defectele lumii, atribuindu-și de fapt însușiri ale acesteia, inclusiv, în sens ironic, lipsa de talent, exprimând în realitate inutilitatea demersului de a fixa în versuri preocupările unei lumi insignifiante, rămasă în ipostază carnavalescă, de „bal mascat cu lume multă”.

8. Titlul are valoare simbolică, expresie a unei lumi moarte, imobile, încremenite în pagini „smulte”, o lume bidimensională, plată, ca în scrierile avangardiste, în care se anulează trecutul și viitorul. Albumul este un glosar al carnavalescului și al deriziunii, un „vrav” în care este înscrisă, pentru eternitate „prostia imobilă” a speciei umane, spre satisfacția acidă, peste vreme, a spiritului caustic al poetului, aflat aici în ipostază de geniu romantic.

9. Sonetul „Albumul" aparține esteticii romantismului prin cultivarea ironiei romantice, „amestec de seriozitate și de glumă" (Friedrich Schlegel), ca expresie a libertății spiritului, care poate trimite în deriziune preocupările facile ale omului, relevate în textul de față prin aspectul carnavalesc al vieții, prin jocul de măști, prin disimulare, ipocrizie și mai ales prin platitudine a spiritului.

Ironia romantică presupune obiectivitate, luciditate, autoparodiere, detașarea eului superior de ceea ce devine rizibil, de manifestările mărunte ale lumii, atitudini ce acordă comicului un câmp larg de manifestare, prin relevarea aspectelor umoristice ale realității. Atitudinea ironică este exprimată în mod direct în textul poeziei: eul observator revede „râzând" filele trecutului, se bucură „viclean" când privește „în vrav prostia imobilă".

10. Prima strofă stabilește indicii de reprezentare spațială și temporală ai observației poetice, concentrați într-un incipit abrupt, de fapt într-un singur cuvânt: albumul, produs derizoriu al unei lumi mondene cu preocupări mărunte, aplatizată, o dată în plus, prin înscrierea ei în pagini parcă de registru cadastral. E o lume închisă în ea însăși, fără dimensiuni temporale, într-o atmosferă de carnaval, de „bal mascat", în care tipurile caracteriale negative, manifeste în toată falsitatea lor, aglomerează spațiul: „toți pe sus își poartă nasul,/ Disimulându-și mutra, gândul, glasul...". Într-o astfel de lume, care se opintește în van, în acțiuni antitetice, comunicarea este imposibilă: „Cu toți vorbesc și nimeni nu ascultă.".

Sub aspect prozodic, strofa este primul catren al unui sonet, având o măsură de 11 silabe, ritm iambic și rimă îmbrățișată.

Varianta 9

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Ce șoptești atât de tainic,
Tu, izvor de cânturi dulci?
Repezind bălaia undă,
Floarea țărmului o smulgi

Și o duci, o duci cu tine,
Vâjâind încet pe prund;
Ale tale unde floarea
Cine știi unde-o ascund?

Astfel trece și viața-mi,
Dar o floare-n valu-i nu e,
Nici nu spun ca tine doru-mi
Nimăruie, nimăruie.

Ci eu trec tăcut ca moartea,
Nu mă uit la vechii munți;
Scrisă-i soarta mea în creții
Întristatei mele frunți.

Numai colo, unde teiul
Lasă floarea-i la pământ,
Eu încep să mișc din buze
Și trimit cuvinte-n vânt.

Vis nebun, deșarte vorbe!
Floarea cade, rece cântu-i
Și eu știu numai atâta
C-aș dori odat' să mântui!

(Mihai Eminescu, *Ce șoptești atât de tainic...*)

1. Transcrie, din text, un cuvânt folosit cu sens denotativ şi un cuvânt folosit cu sens conotativ.
4 puncte

2. Menţionează un rol al cratimei în versul *„Şi trimit cuvinte-n vânt"*. *4 puncte*

3. Alcătuieşte două enunţuri pentru a ilustra polisemia cuvântului *floare* *4 puncte*

4. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidenţiază prezenţa eului liric, în textul dat.
4 puncte

5. Transcrie, din text, două cuvinte/structuri lexicale prin care este conturat imaginarul poetic romantic.
4 puncte

6. Menţionează două teme/motive literare prezente în poezie. *4 puncte*

7. Explică semnificaţia unei figuri de stil identificate in prima strofă a poeziei.
4 puncte

8. Comentează ultima strofă, în 6-10 rânduri, prin evidenţierea relaţiei dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. *4 puncte*

9. Prezintă semnificaţia versurilor: *„Scrisă-i soarta mea în creţii/ Întristatei mele frunţi"*.
4 puncte

10. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic prezente în textul dat.
4 puncte

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Cuvinte folosite:
- cu sens denotativ: „viaţa" („Astfel trece şi viaţa-mi");
- cu sens conotativ: „nebun", deşarte" („Vis nebun, deşarte vorbe!") etc.

2. Cratima, ca semn ortografic, marchează rostirea împreună a două cuvinte („cuvinte-n"), producându-se elidarea vocalei „î". Prin folosirea cratimei, poetul a reglat, în procesul creaţiei, măsura şi ritmul versului.

3. Enunţuri prin care se ilustrează polisemia cuvântului „floare":
Floarea de salcâm este albă.
Bărbatul era în floarea vârstei.

4. Mărci lexico-gramaticale ale prezenţei eului liric; exemple:
- pronumele personal de persoana I singular „(viaţa)-mi", „(doru)-mi", „eu";
- pronume reflexive de persoana I singular: „mă (uit)";
- verbe la persoana I singular: „nu spun", „trec", „mă uit", „încep", „trimit" etc.;
- pronume personale de persoana a II-a singular: „tu", „cu tine" etc.;
- verbe la persoana a II-a singular: „şopteşti", „duci" etc.

5. Cuvinte/structuri lexicale care sugerează imaginarul poetic romantic; exemple: „vis nebun", „trec tăcut ca moartea", „izvor de cânturi dulci", „creţii/Întristatei mele frunţi" etc.

6. Două teme/motive literare: tema timpului, motivul *fortuna labilis* (soarta trecătoare), motivul izvorului, motivul teiului, motivul visului etc.

7. Figura de stil cea mai expresivă din prima strofă este personificarea „Ce şopteşti atât de tainic,/ Tu, izvor de cânturi dulci?", în care izvorul, prin adresare directă („tu, izvor", în vocativ), este considerat interlocutor în comunicarea mesajului estetic al poeziei. Dihotomia eu – tu, eu – altul străbate întregul text, eul încercând o extensie a spaţiului liric, o exteriorizare a trăirii lăuntrice, „scrise" în „creţii/ Întristatei mele frunţi", un transfer către un element etern al naturii, izvorul, prin contingenţa cu trecerea nesfârşită a timpului. Şopotul tainic al izvorului se transformă în „cânturi dulci", în muzică sublimă a naturii, către care tinde, prin creaţie, prin poezie, şi poetul.

8. Ultima strofă prezintă sfârşitul iluziei eului liric de integrare, prin cântec, în ritmurile adânci, sublime, ale naturii. Visul romantic, ca spaţiu de inserţie în viaţa cosmică, eternă, se năruie, e „vis nebun", speranţele sunt „deşarte", totul se întoarce la starea iniţială, de trecere, de curgere ireversibilă a unei vieţi lipsite de orizont şi de puterea creaţiei. Spre deosebire de izvor, viaţa poetului nu duce, în curgerea ei, nicio floare („floarea cade"), cântecul nu dobândeşte ritmul dulce, cald, al izvorului („rece cântu-i"). Poetul, „tăcut ca moartea", nu are de ales decât extincţia finală: „Şi eu ştiu numai atâta / C-aş dori odat' să mântui!".

Elementele de prozodie susţin ideea poetică: măsura de 8 silabe dă fluenţă meditaţiei lirice, ritmul trohaic şi rima încrucişată menţin intensitatea trăirii afective.

9. Poetul îşi cunoaşte propriul destin, prefigurat în efortul de cunoaştere a lumii, dedus din previziunea omului de geniu asupra desfăşurării evenimentelor. Inversiunea „Scrisă-i soarta" accentuează ideea destinului ineluctabil, confirmată pe cale imaginativă, prin încordarea minţii, figurată în text prin metaforă, epitet şi inversiune: viitorul este înscris „în creţii / Întristatei mele frunţi".

10. Semnificativă este, în textul poetic, ambiguitatea creată de conotaţiile paralelismului între izvor şi poet. Ambiguitatea este „mecanismul fundamental al poeticităţii" (Rodica Zafiu), o condiţie esenţială a limbajului poetic, „destinată să stimuleze şi să orienteze capacitatea imaginativă" (I. Coteanu). Ambiguitatea înseamnă dublă posibilitate de echivalare a unor elemente din limbajul poetic, rezultată din specificitatea construcţiei acestuia, încât să deschidă către cititor o serie alternativă de conotaţii posibile la aceeaşi expresie a limbii.

Eul liric îşi doreşte o identitate deplină cu izvorul „de cânturi dulci", prin aceeaşi năzuinţă către elementele eterne ale cosmosului exprimată în numeroase poezii eminesciene. Izvorul este nu numai un simbol al curgerii eterne a timpului, ci şi unul al puterii de creaţie, ştiind să smulgă, din lumea comună, elemente ale frumosului („floarea ţărmului") şi să-i dea semnificaţii profunde. Viaţa poetului trece fără rost („floarea cade, rece cântu-i"), întărindu-i ideea morţii izbăvitoare.

Varianta 10

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerinţe, cu privire la textul de mai jos:

Îmbătrânit e sufletul din mine
Ca un bordei pustiu în iarnă grea.
Unde te-ai dus, pe cari căi străine
O, tinereţă, tinereţa mea!
Suspine n-am — ah, de-aş avé suspine,
De-aş avé lacrimi, plânge de-aş puté!
Durerea cea mai crudă, cea mai mare
Aflând o formă, află uşurare.

Nimic, nimic! Cântarea spăimântată,
Popoare ce-o ridic la Dumnezeu.
Imnuri de glorii pe mărimi ce-mbată,
Amorul blând şi dulce glasul său,
Ah! toată lumea este fermecată
De umbra unui dor... şi numai eu
Mă furişez o umbră şi nu pot
Să scap de ea... de mine... şi de tot!

(Mihai Eminescu, *Îmbătrânit e sufletul din mine...*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre următoarele cuvinte: *crudă*, (a) *fermeca*. *4 puncte*

2. Precizează o valoare expresivă a întrebuințării, în ultimul vers, a *punctelor de suspensie*. *4 puncte*

3. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra polisemia cuvântului (a) *ridica*. *4 puncte*

4. Transcrie din text două cuvinte/structuri lexicale caracteristice imaginarului poetic romantic. *4 puncte*

5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază eul liric, în textul dat. *4 puncte*

6. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. *4 puncte*

7. Precizează o valoare expresivă a repetării verbului *a afla* în versurile următoare: *„Durerea cea mai crudă, cea mai mare/ Aflând o formă, află ușurare".* *4 puncte*

8. Comentează semnificația versului *„O, tinerețǎ, tinereța mea!".* *4 puncte*

9. Explică semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. *4 puncte*

10. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic prezente în textul dat. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: „crudă" = „nemiloasă, neiertătoare, aspră" etc.; „a fermeca" = „a vrăji".

2. Punctele de suspensie din ultimul vers reprezintă desprinderea gradată a eului liric de tot ce înseamnă dat existențial, experiență umană: „Să scap de ea... de mine... și de tot!". Punctele de suspensie marchează și pauze ce orientează meditația poetică: eul liric, devenit o umbră, „umbra unui dor", nu are putere să se desprindă de povara ei, apoi de el însuși și de viață.

3. Enunțuri care ilustrează polisemia cuvântului „(a) ridica":
El a ridicat o greutate foarte mare.
Am ridicat ședința la o oră târzie.

4. Două cuvinte/structuri care sugerează imaginarul poetic romantic:
„Îmbătrânit e sufletul din mine"; „umbra unui dor".

5. Mărci lexico-gramaticale ale prezenței eului liric:
- pronumele personal de persoana I singular „(din) mine", „eu";
- pronume reflexive de persoana I singular: „mă (furișez)";
- verbe la persoana I singular: „n-am", „aș avé", „mă furișez", „să scap";
- adjectivul posesiv de persoana I singular „mea".
- substantive în vocativ, caz al adresării directe: „O, tinerețǎ, tinereța mea!".

6. Teme/motive literare prezente în poezie: tema timpului, tema iubirii, motivul umbrei etc.

7. Valoarea expresivă a verbului „a afla" se întemeiază pe repetiție și pe aliterație, dar și pe relații sintactice de cauzalitate: „Aflând o formă, află ușurare.". Poetul consideră că suferința, oricât ar fi de crudă și de mare, se mântuie, își „află ușurare" prin proprie trăire, prin experiență, ceea ce înseamnă mai întâi a-i da „o formă" de manifestare.

8. Versul „O, tinerețǎ, tinereța mea!" are o tonalitate de litanie biblică la adresa timpului necruțător pentru ființa umană, în care se inserează teme și motive ale meditației romantice. Reluarea substantivului „tinerețǎ" cu articol hotărât face distincția între timpul general, ce se referă la o vârstă umană, tinerețea, și timpul individual, pe care îl trăiește ireversibil eul liric. Litania își accentuează dramatismul de la un cuvânt la altul, de la interjecția „o", care exteriorizează o stare afectivă profundă, regretul, plânsul interior al omului pe pietrele timpului, până la formula reflexivă „tinerețа mea", expresie dramatică a efectelor iremediabilei treceri a timpului. Exclamația „O, tinereță, tinerețа mea!" are ecoul profund comparabil cu latinul „O tempora, o mores!".

9. Ca în cazul fragmentelor rămase în manuscrisele eminesciene, titlul „Îmbătrânit e sufletul din mine..." este desprins din primul vers al poeziei, revărsând asupra acesteia un ton elegiac de o profunzime comparabilă cu „Psalmii" lui David sau cu litania Inorogului din „Istoria ieroglifică", de Dimitrie Cantemir. Cu aceste sugestii concordă și limbajul poetic arhaizant, „tinereță", „de-aș avé", „de-aș puté", care dă amploare lăuntrică acestei litanii de proporții universale.

Poetul își construiește universul imaginar pe tema barocă a trecerii vremii, *fortuna labilis* („soarta trecătoare"), pe opoziția dintre uman și divin, dintre efemer și etern, antiteză dominantă a textului, față în față aflându-se omul „îmbătrânit" și tinerețea pierdută. Poezia este litania înfrângerii unui destin, rostită într-un registru profund, cu implicații de incantație cosmică, prin „Cântarea spăimântată,/ Popoare ce-o ridic la Dumnezeu.".

10. Poezia are, astfel, o expresivitate inconfundabilă, făcând legătura între scrierile vechi românești și sensibilitatea romantică, valorificând teme și motive de circulație universală, într-o limbă pe care însuși Eminescu a comparat-o cu „un fagure de miere". Farmecul acesteia se regăsește în incipitul cu tonalitate gravă, de incantație universală, în comparații care ating fondul străvechi al limbii („Ca un bordei pustiu în iarnă grea."), în repetiții și exclamații care accentuează sfâșierea lăuntrică: „Suspine n-am – ah, de-aș avé suspine,/ De-aș avé lacrimi, plânge de-aș puté!".

După acest excurs prin literatura elegiacă a lumii, poetul se întoarce, în final, la registrele liricii romantice, având în centru „umbra unui dor" care poate produce atâta suferință.

Varianta 11

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

……………………………………………………………

Când îmi zâmbești, pământul îmi zâmbește
Și cerul tot cu stele se îmbracă.
Și nu zâmbești... nu vrei... nu înflorește
A gurii tale roză ca să-mi placă,
Sărac rămân de-un dulce zâmbet... crește
Mai mult durerea-n inima-mi săracă.
Surâde lumei, cei nepăsătoare...
Ce-ți pasă c-unu-n ea de tine, moare?
Ce-ți pasă cum că-n astă lume toată,
Ce rece trece căutându-și bunul,
A ta privire e rearuncată
C-un zâmbet luciu, ce-l îngheață pe-unul...
Că o ființă numai [i-]atârnată
De-a ta privire – și un suflet – unul –?
Ce-ți pasă ție? Cu priviri streine
Ca toată lumea treci pe lângă mine.

(Mihai Eminescu, *Când îmi zâmbești, pământul îmi zâmbește*)

1. Menționează câte un sinonim pentru sensul din text al fiecăruia dintre următoarele cuvinte: *(a) creşte, rece.* *4 puncte*

2. Precizează un rol al folosirii liniei de pauză în scrierea versului *„De-a ta privire – şi un suflet – unul —?”.* *4 puncte*

3. Alcătuieşte două enunțuri pentru a ilustra polisemia cuvântului *(a) trece.* *4 puncte*

4. Transcrie, din text, două cuvinte/structuri lexicale care sugerează imaginarul poetic eminescian. *4 puncte*

5. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază eul liric. în textul dat. *4 puncte*

6. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. *4 puncte*

7. Precizează o valoare expresivă a repetării interogației *„ce-ți pasă...?* în textul citat. *4 puncte*

8. Comentează ultima strofă, în 6-10 rânduri, prin evidențierea relației dintre ideea poetică şi mijloacele artistice. *4 puncte*

9. Explică semnificația titlului, în relație cu textul poeziei date. *4 puncte*

10. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic *(expresivitate, ambiguitate, sugestie)*, prezente în textul dat. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Câte un sinonim pentru sensul din text al cuvintelor: „creşte” = „sporeşte”, „se măreşte”, „se amplifică”; „rece” = „nepăsătoare”, „distantă”, „glacială”.

2. Folosirea liniei de pauză în versul „De-a ta privire – şi un suflet – unul – ?” reprezintă un mijloc grafic de a realiza o figură a insistenței. Se subliniază astfel ideea că în lume există un singur suflet („– şi un suflet – unul –”) îndrăgostit şi o singură ființă „atârnată” pe vecie de privirea celei invocate în poezie. Se relevă, cu alte cuvinte, unicitatea alegerii ființei iubite, ca un miracol al destinului.

3. Două enunțuri care ilustrează polisemia cuvântului „(a) trece”:
Un camion greu trece pe stradă.
Tânărului i-au trecut repede fumurile vârstei.

4. Două cuvinte/structuri lexicale care sugerează imaginarul poetic eminescian; de exemplu: „cerul tot cu stele se îmbracă”; „Când zâmbeşti, pământul îmi zâmbeşte”; „priviri streine” etc.

5. Mărci lexico-gramaticale ale eului liric; de exemplu:
- pronumele personal de persoana I singular „îmi”, „-mi” „(pe lângă)mine”;
- pronume personale de persoana a II-a singular: „-ți”, „(de) tine”, „ție”;
- verbul „rămân” la persoana I singular;
- verbe la persoana a II-a singular: „zâmbeşti”, „treci”.
- adjective posesive de persoana a II-a singular „tale”, „a ta”.

6. Două teme/motive literare; de exemplu: tema iubirii, a suferinței romantice, relația eului cu lumea, cosmicul, motivul stelei, al cerului etc.

7. Interogația „Ce-ți pasă...?” încheie strofa întâi şi e reluată de două ori în strofa următoare, creând, sub aspect prozodic, relații de simetrie semnificative, care scot în evidență ideea finală a întregului text poetic: pierderea iubirii, prin indiferența ființei adorate: „Cu priviri streine/ Ca toată lumea treci pe lângă mine.”. Interogația este retorică, întrucât, ca şi în poezia antumă „Pe lângă plopii fără soț”, protagoniştii posibilului cuplu nu comunică în mod direct („Mă cunoşteau vecinii toți –/ Tu nu m-ai cunoscut.”), având destine paralele, fără puncte de întâlnire în prezent sau în viitor. Interogația retorică, repetată, semnifică însă acumularea tensiunii lirice până la disperare, punând în antiteză unicitatea trăirii erotice a eului liric cu indiferența glacială a ființei iubite, care, potrivit altui poem eminescian, „Pierdută pentru mine, zâmbind prin lume treci”.

8. Ultima strofă, construită sub semnul interogației retorice, reprezintă o lirică a reproşului, punând eul îndrăgostit în antiteză mai întâi cu lumea, meschină în preocupările ei cotidiene („Cum rece trece căutându-şi bunul”), apoi cu iubita care se singularizează în cadrul acesteia şi totuşi se identifică ei: „Ca toată lumea treci pe lângă mine.”. Surprinde, în această poezie, absența unor trăsături concrete ale ființei iubite, identificată numai prin zâmbet rece, indiferent („zâmbet luciu ce-l îngheață pe-unul...”) şi prin „priviri streine”, îndreptate în altă direcție, semn că, de fapt, întreaga poveste erotică se consumă numai în spațiul imaginar, într-o tensiune lăuntrică amplificată prin absența comunicării. În finalul poeziei, sentimentul alienării de lume a eului liric sporeşte.

9. Titlul, identic cu primul vers, „Când îmi zâmbeşti, pământul îmi zâmbeşte”, se află în corelație deplină cu semnificațiile poeziei. E, în sensul lui primar, o declarație de dragoste, o expresie a sentimentului celui mai înălțător şi mai copleşitor al ființei umane. Iubirea este concepută, aici, în sens mitic, cerul şi pământul dobândind starea afectivă a eului liric: „Când îmi zâmbeşti, pământul îmi zâmbeşte/ Şi cerul tot cu stele se îmbracă.”. În mitologia greacă, Uranus era cerul, puterea supremă, creatoare de timp şi de spațiu, iar Gheea era pământul, principiul feminin, fertil, al perpetuării vieții. Însăşi naşterea lumii pare să fie astfel creatoare de tensiune erotică la scară cosmică, datorată separării întregului în cele două principii ordonatoare în Univers, care năzuiesc însă la unitatea inițială, vădită în toate marile poeme ale omenirii.

Titlul exprimă astfel starea afectivă a eului liric, care defineşte iubirea ca fenomen pancosmic, ca dominantă universală a lumii, punând şi mai puternic în antiteză intensitatea trăirilor sale cu indiferența ființei adorate. El se simte mai sărac cu „un dulce zâmbet”, mai sărac deci cu o lume întreagă, de care se înstrăinează iremediabil şi căreia iubita îi seamănă tot mai mult: „Surâde lumei, cei nepăsătoare...”.

10. Poezia are expresivitatea marilor viziuni poetice eminesciene. Iubirea este un sentiment proiectat la scară universală, ca în marile mitologii ale lumii, cerul şi pământul fiind personificate, dobândind atribute antropomorfe: pământul „zâmbeşte”, cerul „cu stele se îmbracă”. Se creează astfel dihotomia esențială ale universului poetic eminescian, cu protagoniştii cuplului situați în lumi diferite, el, omul superior, în lumea ideală a aştrilor, ea, „nepăsătoare”, „cu priviri streine”, în lumea comună, cu „zâmbet luciu”, care „îngheață” tot ce e în jur, pierzând astfel norocul unei mari iubiri.

Varianta 12

Subiectul I (40 de puncte)

Scrie, pe foaia de examen, răspunsul la fiecare dintre următoarele cerințe, cu privire la textul de mai jos:

Zadarnic șterge vremea a gândurilor urme!
În minte-mi ești săpată ca-n marmura cea rece,
Uitarea mână-n noapte a visurilor turme
Și toate trec ca vântul – dar chipul tău nu trece.

În veci noaptea și ziua șoptesc în gând un nume,
În veci la pieptul bolnav eu brațele îmi strâng,
Te caut pretutindeni și nu te aflu-n lume,
Tu, chip frumos cu capul întors spre umăr stâng.

Astfel în veci în minte-mi încremeniși frumoasă
Și văd în veci aievea divinul tău profil.
O, cum nu pot în brațe să te omor plângând,
Tu, blond al vieții mele și-al dragostei copil!

(Mihai Eminescu, *Zadarnic șterge vremea...*)

1. Transcrie din text un cuvânt folosit cu sens denotativ și un cuvânt folosit cu sens conotativ. *4 puncte*
2. Alcătuiește două enunțuri pentru a ilustra polisemia cuvântului *rece.* *4 puncte*
3. Menționează un rol al cratimei în versul *„Tu, blond al vieții mele și-al dragostei copil!”.* *4 puncte*
4. Precizează două mărci lexico-gramaticale prin care se evidențiază prezența eului liric, în textul dat. *4 puncte*
5. Transcrie, din text, două cuvinte/structuri lexicale caracteristice imaginarului poetic eminescian. *4 puncte*
6. Menționează două teme/motive literare prezente în poezie. *4 puncte*
7. Explică semnificația unei figuri de stil identificate în a doua strofă a poeziei. *4 puncte*
8. Comentează prima strofă, în 6-10 rânduri, prin evidențierea relației dintre ideea poetică și mijloacele artistice. *4 puncte*
9. Prezintă semnificația versurilor: *„O, cum nu pot în brațe să te omor plângând,/ Tu, blond al vieții mele și-al dragostei copil!”.* *4 puncte*
10. Ilustrează una dintre caracteristicile limbajului poetic prezente în textul dat. *4 puncte*

RĂSPUNSURI POSIBILE

1. Cuvinte din text folosite cu sens:
- denotativ: „chipul”, „pieptul”, „brațele” etc.;
- conotativ: „turme”, „marmura”, „divinul (profil)” etc.

2. Două enunțuri care ilustrează polisemia cuvântului „rece”:
Asupra satului se năpusti un vânt rece de iarnă.
Profesorul îmi aruncă o privire rece.

3. Rescrierea enunțului:
Chiar el a transcris cu majuscule tot textul dat, ceea ce este o mare greşeală.

4. Mărci lexico-gramaticale ale eului liric; de exemplu:
- pronumele personal de persoana I singular: „-mi", „îmi";
- pronume personale de persoana a II-a singular: „te", „tu";
- verbe la persoana I singular: „şoptesc", „strâng", „caut" etc.;
- verbe la persoana a II-a singular: „eşti săpată", „încremenişi".

5. Cuvinte/structuri lexicale prin care este sugerat imaginarul poetic eminescian: „a visurilor turme", ca-n marmura cea rece", „a gândurilor urme" etc.

6. Teme/motive literare prezente în poezie: tema iubirii, tema timpului, motivul visului, motivul femeii ideale (*donna angelicata*), motivul suferinței etc.

7. Plină de semnificații este, în strofa a doua, repetiția locuțiunii adverbiale „în veci", o anaforă cu funcții stilistice multiple: amplifică, prin repetiție, intensitatea trăirilor şi a suferinței eului îndrăgostit, care „noaptea şi ziua" rosteşte numele ființei iubite, încercând să o strângă iluzoriu la „pieptul bolnav"; creează relații de simetrie în structurarea textului poetic, sugestive atât în planul prozodic, cât şi în cel al imaginii artistice.

8. Prima strofă relevă ideea unei revanşe a spiritului uman asupra trecerii timpului, având drept sprijin iubirea, ca forță universală, care poate mişca aştri (Dante). Acesta este şi sensul adverbului „zadarnic", aşezat în inversiune, vremea putând şterge „a gândurilor urme", dar nu şi clipele de dragoste, chipul iubit, „săpat" în amintire „ca-n marmura cea rece", ca într-o efigie ce sfidează uitarea şi trecerea, „ca vântul", a timpului. Cele două comparații antitetice constituie, de fapt, o inversare a termenilor ce reprezintă efemerul şi eternul, iubirea având eternitatea marmurii, în timp ce lumea ideală a geniului, marile viziuni romantice, plasticizate prin cunoscuta metaforă „a visurilor turme", îşi declină durata, intrând în uitare.

9. Cele două versuri finale au un ton patetic, susținut de mărci ale adresării directe, interjecția „O" şi vocativele „Tu" şi „copil", la care se adaugă propoziția interogativ-exclamativă „cum nu pot în brațe să te omor plângând". Eul liric îşi deplânge neputința de a materializa, de a scoate din efigia timpului chipul ființei adorate, încât gesturile de dragoste să devină reale („să te omor plângând"). Ultimul vers reprezintă o chemare peste timp a celei numite, prin epitete semnificative, „blond copil" „al vieții mele" şi „copil al dragostei", chip rămas astfel, pentru totdeauna, în spațiile ideale ale amintirii.

10. Caracteristica dominantă a limbajului poetic din cele trei strofe este expresivitatea, rezultată din numeroasele figuri de stil utilizate de poet, susținute de particularitățile prozodice ale textului. Meditația poetică se înscrie într-un spațiu al amintirii, desprins din câmpul semantic al cuvântului „vreme", nuanțat de un cortegiu de reprezentări lexicale cu sensuri conexe. Timpul amintirii este o „noapte" în care se proiectează câmpul imaginar al poeziei, semnificat prin metafora „a visurilor turme", prin repetiția anaforică „în veci", cu o reluare insistentă în strofele a doua şi a treia, prin continuumul spațio-temporal sugerat de cuvintele „ziua şi noaptea", „pretutindeni", „nu te aflu-n lume".

Imaginile artistice şi ideile poetice desprinse din acestea se armonizează cu elementele de versificație utilizate: ritmul iambic, care dă fluență şi o notă de melancolie meditației lirice, măsura de paisprezece silabe, rima încrucişată.

NORME ALE LIMBII ROMÂNE ACTUALE

Corectitudinea comunicării orale şi scrise depinde şi de folosirea corectă a regulilor ortoepice, ortografice şi de punctuaţie. Acestea au fost explicate şi însuşite în clasele gimnaziale, la predarea fiecărei părţi de vorbire.

Să ne amintim!

SUBSTANTIVUL

Substantivele pun probleme de ortografie şi de ortoepie, între care cele mai des întâlnite sunt privitoare la scrierea substantivelor masculine la nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât şi la formarea genitiv-dativului singular cu articol hotărât la substantivele feminine.

Substantivele masculine obţin la forma de nominativ-acuzativ plural cu articol hotărât o silabă în plus şi un *i* în plus: *e-levi, e-le-vii* (primul *i* este desinenţă de plural şi al doilea e articol hotărât); *co-pil, co-pii, co-pi-ii* (primul *i* face parte din radical, al doilea *i* este desinenţă de plural, iar al treilea este articol hotărât).

Substantivele masculine cu radicalul terminat în *r* sau *l* precedate de o consoană obţin la nominativ-acuzativ cu articol hotărât un *i* în plus, dar nu şi o silabă în plus: *co-dri, co-drii, mul-ti-pli, mul-ti-plii.*

La substantivele feminine, genitiv-dativul singular cu articol hotărât se formează de la nominativul plural nearticulat, la care se adaugă articolul hotărât *i*: *casei, mesei, lunii, gâştei, scânteii* etc.

Excepţie de la această regulă fac substantivele feminine terminate în hiatul *i-e*: *poezie, istorie, vie,* şi cele defective de plural: *foame, sete, fasole.* În aceste cazuri, articolul hotărât *i* se adaugă la forma de singular: *poeziei, istoriei, viei, foamei, setei, fasolei.*

Nu se încadrează pe deplin la această excepţie substantivele *ceară* şi *miere,* care, deşi sunt defective de plural, au formele *cerii* şi *mierii.* De asemenea, *ceaţă,* deşi are pluralul *ceţuri,* formează genitiv-dativul *ceţii.*

Exerciţii

☐ **1.** Puneţi la forma de genitiv-dativ singular cu articol hotărât următoarele substantive feminine: *masă, casă, lună, linişte, ordine, disciplină, monedă, piaţă, gâscă, foame, miere, sete, istorie, scânteie, baie, fasole, ceaţă, văpaie, poezie, alee, arendă, cadă, dobândă, faţă, grijă, lene, minge.* Clasificaţi aceste cuvinte în funcţie de regulile folosite.

☐ **2.** Puneţi la forma de nominativ plural nearticulat următoarele substantive:

- feminine: *coală, şcoală, pagină, regulă, republică, biruinţă, cunoştinţă, ştiinţă, balama, staţie, prăpastie; dumbravă, luntre, manta, sanda, minge, plajă, planşă, vamă;*
- neutre: *chibrit, pârâu, defileu, curcubeu, suport, versant.*

☐ **3.** Puneţi la forma de nominativ plural nearticulat următoarele substantive: *calcul, cap, cămin, cot, creier, cristal, curent, ghiveci, glob, masă, nivel, plan, raport, termen.* Alcătuiţi enunţuri cu formele găsite.

ADJECTIVUL

La adjectiv, greşeli în comunicare se înregistrează de regulă în folosirea adjectivelor care nu au grade de comparaţie. Motivarea folosirii la forma de pozitiv constă în faptul că:

a) sunt adjective neologice provenite din **comparative latineşti**: *anterior* („aşezat în partea dinainte"), *exterior* („aşezat în afară"), *inferior* („aflat dedesubt, mai jos"), *superior* („aflat deasupra, mai sus") sau din **superlative din limba latină**: *extrem* („foarte mare, exagerat"), *optim* („cel mai bun, foarte bun"), *suprem* („cel mai de sus, foarte sus"), *ultim* („cel mai din urmă");

b) **exprimă însuşiri având caracter absolut**, adică însuşiri care, prin natura lor, nu permit comparaţia: *complet, gigantic, viu, mort, general, perfect, principal, întreg, unic* etc.

NUMERALUL CARDINAL

Având o diversitate mare de forme, numeralele cardinale ridică numeroase probleme de **ortografie**, **ortoepie** şi de ordin **morfologic**. Astfel, se pot întâlni pronunţii greşite pentru unele numerale: *şepte, şăpti, cinsprezece, şaptisprezece, optisprezece*, nerespectându-se forma corectă a numeralelor simple din care sunt compuse; *paişpe, cinşpe* etc. Sunt considerate corecte formele *paisprezece, şaisprezece, şaizeci* (în loc de *patrusprezece, şasesprezece, şasezeci*), întrucât în limbă există tendinţa generală de a se scurta cuvintele, aceste forme fiind favorizate şi de analogia cu numeralele învecinate, la care primul termen este monosilabic: *treisprezece, cincisprezece, cincizeci.*

Numeralele cardinale pot fi însoţite de articolul demonstrativ (adjectival) *cel, cea, cei, cele*: *Cei trei* porniră mai departe. Acest fapt permite flexiunea cazuală pentru genitiv şi dativ: *celor trei, celor cinci.* Este de menţionat că numai numeralul *unu(l), una* are flexiune sintetică pentru aceste cazuri, cu desinenţele specifice **-ui** şi **-ei**: *unui, unei:* Cumpărarea *a trei* cărţi, *a unui* stilou şi *a unei* serviete nu m-a costat mult. Raporturile de genitiv-dativ se mai pot exprima şi cu ajutorul prepoziţiilor **a** şi **la** (în limbajul popular): Venirea *a trei* prieteni m-a scos din încurcătură. Dau drumul *la zece* dintre ei.

Când însoţesc substantivele, numeralele cardinale se prezintă în următoarele situaţii:

- de la *unu* la *nouăsprezece* (iar la numere mai mari având în vedere numai cercul zecilor şi al unităţilor) se alătură direct substantivului: *cinci* elevi, *şaptesprezece* creioane, *o sută doisprezece* candidaţi;
- de la *douăzeci* înainte, numeralele se leagă prin prepoziţia **de** de substantivele pe care le însoţesc: *treizeci de elevi, trei sute patruzeci şi şapte de candidaţi*, substantivul devenind atributul numeralului.

În cazul numeralului 12 (cel cardinal şi cel ordinal corespunzător) se foloseşte forma de feminin pentru substantivele feminine: *ora douăsprezece, clasa a douăsprezecea* (dar **se acceptă, după DOOM², şi forma de masculin în indicarea datei:** ***doi/doisprezece/ douăzeci şi doi mai***).

Numeralele cardinale *un* şi *o* se pot confunda cu articolele nehotărâte şi cu adjectivele nehotărâte omonime. Criteriile de diferenţiere a lor rezultă din contextele în care se află: a) dacă în context se află şi alte numerale explicite referitoare la aceeaşi categorie de obiecte, *un* şi *o* sunt numerale: Am cumpărat *trei* caiete, *o* carte şi *un* stilou.; b) sunt adjective nehotărâte când referinţa se face la pronume nehotărâte (sau demonstrative): *Un* elev scrie, *altul (celălalt)* citeşte. *O* zi trece, *alta* vine.; c) sunt articole nehotărâte în absenţa sistemului de referinţă: *Un* băiat şi *o* fată se plimbă prin parc. Uneori însă valoarea de numeral a lui *un* şi *o* rezultă din context, prin accentuarea ideii de număr: Cu *o* floare nu se face primăvară. Cine fură azi *un* ou, mâine va fura *un* bou.

NUMERALUL ADVERBIAL

Numeralul adverbial *o dată* se poate confunda în scris cu adverbul *odată*, iar numeralele adverbiale *de două ori, de trei ori* etc. se pot confunda, în analiza gramaticală, cu locuțiunile adverbiale *a doua oară, a zecea oară* etc.

Pentru a face distincția între acestea, unele lucrări de gramatică folosesc denumirea de numerale cardinale adverbiale pentru *o dată, de două ori* etc. și denumirea de numerale ordinale adverbiale pentru locuțiunile adverbiale *întâia dată, a doua oară, a treia oară* etc., având în vedere că primele se formează cu numerale cardinale, iar celelalte cu numerale ordinale.

PRONUMELE

PRONUMELE PERSONAL. Sub aspect **ortografic**, probleme se ridică în scrierea grupurilor verb-pronume și pronume-pronume.

În scrierea grupului verb-pronume se întâlnesc mai multe situații:

a) forma pronumelui apare independentă, situată înaintea verbului: ***ne*** cunoști, ***te*** găsește, ***mă*** cheamă; în unele împrejurări, datorită ritmului vorbirii, unele forme neaccentuate pierd vocala finală (care se elidează) când sunt situate înaintea unui verb care începe cu o vocală: ***mă*** așteaptă > ***m-*** așteaptă; ***vă*** admiră > ***v-***admiră;

b) formele neaccentuate ale pronumelui personal pierd vocala finală când se rostesc împreună cu verbul auxiliar *a avea*: ***m-a*** *chemat*, ***v-a*** *spus*; alteori, vocala finală nu se pierde, dar pronumele se rostește împreună cu verbul auxiliar: ***te-a*** *chemat*, ***ți-a*** *spus*, ***ne-a*** *certat*.

c) formele neaccentuate ale pronumelui personal se leagă prin cratimă de verbe la modurile imperativ și gerunziu, când sunt situate după acestea.

Sunt două situații:

- când formează silabă comună cu verbul: *adu-l încoace, ducându-l* (se motivează ca mai sus);
- când pronumele nu formează silabă comună cu verbul, dar nu poate fi scris independent: *Adună-le mai repede! Spunându-le acest lucru, îi mințea cu seninătate.*

Grupul pronume-pronume apare dintr-o formă neaccentuată a pronumelui personal în dativ și o formă neaccentuată a pronumelui personal în acuzativ, care se rostesc împreună: ***Mi-l*** *dă astăzi*. ***V-o*** *aduc mâine*.

PRONUMELE PERSONAL DE POLITEȚE. Construcțiile pronominale de politețe se scriu corest astfel: *Înălțimea Ta, Măria Ta, Luminăția Ta, Excelența Sa* sau cele rezultate din formele de bază și adjectivul posesiv scris detașat: *Domnia Ta, Domnia Voastră, Domnia Sa*. Cu valori stilistice sunt folosite, în scrieri literare, și *Întunecimea Voastră, Mârșăvia Voastră* (la Ion Creangă).

Pronumele personale de politețe se prescurtează astfel: *dumneata – d-ta; dumitale – d-tale; dumnealui– d-lui; dumneaei – d-ei; dumneasa – d-sa; dumisale – d-sale; dumneavoastră – dv., dvs., d-voastră; dumnealor – d-lor.*

PRONUMELE REFLEXIV. Ca și formele neaccentuate ale pronumelui personal, pronumele reflexiv ridică probleme de **ortografie**:

a) pronumele ***se***, așezat înaintea unui verb care începe cu vocalele ***ă, a*** sau ***o***, se poate rosti separat sau împreună cu verbul; când se rostește împreună cu verbul, în vorbirea rapidă, se elidează vocala mai închisă: *se-mbracă, s-adăpostește, s-oprește;*

b) când însoțește un verb la perfectul compus sau la condițional-optativ, ***se*** se reduce obligatoriu la ***s-*** și formează silabă comună cu verbul auxiliar: *s-a dus, s-ar duce;*

c) când urmează unui verb la gerunziu, pronumele se leagă prin cratimă de acesta: *ducându-se;*

d) pronumele reflexiv în dativ primește, ca și pronumele personale ***îmi, îți,*** vocala de sprijin ***î*** când apare independent;

e) ***și*** se rostește împreună cu verbe auxiliare sau formează silabă comună cu verbe care încep cu vocală: ***și****-a dat seama,* ***și****-ar vorbi,* ***și****-nchipuie;*

f) așezat după verbe la gerunziu, ***și*** face silabă comună cu acestea: ***spunându-și;***

g) face, de asemenea, silabă comună cu prepoziția infinitivului: ***a-și*** *aminti.*

ADJECTIVUL PRONOMINAL DE ÎNTĂRIRE. În folosirea adjectivului de întărire se întâlnesc numeroasele greșeli și dezacorduri ce se pot evita printr-un acord corect în persoană, gen, număr și caz, cu pronumele sau cu substantivul determinat.

Exerciții

☐ **1.** Alcătuiți enunțuri în care să aveți adjective pronominale de întărire cu următoarele forme:

a) persoana a III-a, genul feminin, numărul singular, cazul genitiv;
b) persoana I, genul feminin, numărul plural, cazul nominativ;
c) persoana a II-a, genul masculin, numărul plural, cazul dativ;
d) persoana a III-a, genul feminin, numărul plural, cazul acuzativ.

☐ **2.** Completați spațiile libere cu forme potrivite ale adjectivului pronominal de întărire:

Fratele ________, frații ________; sora ________, surorile ________.
Răsplata se cuvine lui ________.
ei ________.
mie și Mariei, nouă ___________.

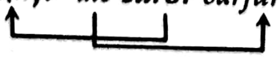
ție și Andreei, vouă ___________.
mamei și Anei, lor ___________.
Te aștept pe tine __________, prietene.
Vă aștept pe voi __________, prieteni.
pe voi __________, colegelor.

PRONUMELE RELATIV. În comunicare, se fac adesea **greșeli** în folosirea pronumelui relativ *care* la cazurile:

- acuzativ – nu se folosește, cum este corect, prepoziția *pe* cu relativul *care* lângă complementul direct: Acesta este omul *care* îl admir. (Corect este: Acesta este omul *pe care* îl admir.);

- genitiv – articolul posesiv se acordă în gen și număr cu substantivul pe care îl determină pronumele relativ, iar pronumele relativ se acordă în gen și număr cu substantivul determinat din propoziția regentă (regula acordului încrucișat):

Urcăm pe un ***munte al cărui vârf*** atinge norii.
Urcăm pe ***munți ale căror vârfuri*** ating norii.



Exerciţiu

☐ Completaţi spaţiile libere, făcând acordul corect al articolului posesiv (genitival) şi al pronumelui relativ *care:*

Am o carte ___ _____ copertă este ruptă.
Am o carte ___ _____ coperte sunt rupte.
Am un caiet ___ _____ copertă este ruptă.
Am nişte cărţi ___ _____ coperte sunt noi.
Am un coleg ___ _____ părinţi sunt profesori.
Am un coleg ___ _____ frate este fotbalist.
Am o colegă ___ _____ părinţi sunt actori.
Am un coleg ___ _____ familie este foarte înţelegătoare.
Am colegi ___ _____ părinţi sunt demni de admirat.

PRONUMELE ŞI ADJECTIVUL NEGATIV. După DOOM², se scriu într-un singur cuvânt *niciunul, niciuna, niciun, nicio.*

VERBUL

Verbele se clasifică şi după sufixul pe care îl au la forma de infinitiv prezent, în funcție de care urmează, în flexiune, forme specifice. În limba română, verbele sunt de patru conjugări:

- conjugarea I, sufixul **-a**: *a lucra, a aprecia, a apropia, a aduna;*
- conjugarea a II-a, sufixul **-ea**: *a bea, a putea, a avea, a cădea, a apărea, a plăcea, a vedea;*
- conjugarea a III-a, sufixul **-e**: *a cere, a face, a bate, a merge, a ajunge, a pune;*
- conjugarea a IV-a, cu sufixele **-i** şi **-î**: *a citi, a veni, a privi, a auzi, a plictisi; a urî, a coborî, a hotărî, a doborî.*

♦ **Observaţie**. Există câteva verbe de conjugarea a IV-a care se scriu la infinitiv cu doi *i: a pustii, a se sfii, a înmii, a prii;* la perfectul simplu, persoana I singular, acestea se scriu cu trei *i: pustiii, mă sfiii, înmiii.*

Cele mai multe verbe sunt de conjugările I şi a IV-a, în timp ce de conjugarea a II-a sunt circa 30 de verbe, puține fiind şi de conjugarea a III-a. Există tendințe de a încadra greşit unele verbe la un anume tip de conjugare:

- verbul *a veghea* este de conjugarea I [acest fapt se vede la persoana a II-a plural a indicativului prezent, la perfectul simplu şi la participiu: *(voi) vegheați; (eu) vegheai; vegheat*], iar verbele *a plăcea* şi *a zăcea (voi zăceți)* sunt de conjugarea a II-a;
- există în vorbirea curentă tendința de a trece unele verbe de conjugarea a II-a la conjugarea a III-a: *a place, a zace, a pare, a apare,* cu forme flexionare nefireşti: *mi-ar pare rău, mi-ar place, va apare* etc. Corect este: *mi-ar părea rău, mi-ar plăcea, va apărea;*
- unele verbe au tendința de a trece de la conjugarea a III-a la a II-a: *a bătea, a făcea* etc. Corect este: *a bate, a face.*

Probleme de **ortografie** ridică la **indicativ prezent** următoarele verbe:

- verbele de conjugarea I *a crea, a recrea, a situa, a agrea* urmează modelul de conjugare al verbului *a lucra,* adică la radicalul verbului se adaugă terminaţiile acestuia: *lucr-, cre-, situ-, agre- + -ez, -ezi, -ează, -ăm, -ați, -ează (creez, creezi, creează, creăm, creați, creează* etc); la fel se explică şi forma de gerunziu: la radical se adaugă sufixul de gerunziu *-ând* (nu *-ind*): *creând, situând, agreând;*

- verbele de conjugarea I cu tema în *-i* , *a apropia, a împrăştia, a sfâşia* etc., se scriu la persoanele I şi a II-a singular cu doi *i: eu mă apropii, tu te apropii, împrăştii* etc.;
- verbul *a scrie*, de conjugarea a III-a, primeşte la persoana a II-a singular desinenţa *-i*, adăugată la radicalul *scri-*: *scrii;*
- verbele de conjugarea a IV-a cu tema terminată în *-n* (*a veni, a preveni, a reveni, a ţine*) pierd la persoana a II-a singular consoana *n* şi se scriu cu doi *i: vii, revii, previi, ţii* (primul *i* aparţine radicalului, iar al doilea *i* este desinenţă de persoana a II-a singular);

La **modul imperativ**, probleme de **ortoepie** şi de **ortografie** pun următoarele verbe: a) la forma afirmativă de plural, verbele de conjugarea a II-a se accentuează pe sufix, iar verbele de conjugarea a III-a pe radical: *tăceţi! plăceţi! şedeţi! bateţi! faceţi!* (nu: *taceţi! placeţi! băteţi! făceţi!*); b) verbul *a fi* se scrie la singular cu doi *i: Fii* cuminte!; c) la forma negativă de singular trebuie să se folosească forma de infinitiv a verbului din componenţa acestei forme de imperativ: *nu tăcea! nu zăcea! nu face! nu bate! nu fi sigur!*

ADVERBUL

Erori din punct de vedere ortografic se produc la adverb, de regulă, în scrierea adverbelor compuse: *odată, altădată, demult, altfel, deodată* etc.

STUDIU DE CAZ: CRITICISMUL JUNIMIST

I. PLAN TEMATIC

1. **Definiția junimismului:** curent cultural și literar din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, cuprinzând o întreagă pleiadă de scriitori, istorici și filozofi care schimbă radical evoluția literaturii și a culturii române.

2. **Constituirea mișcării:**

- „Junimea" este întemeiată, ca asociație literară, culturală și științifică, în 1863, la Iași, de cinci tineri veniți de la studii din străinătate, Petre Carp, Vasile Pogor, Theodor Rosetti, Iacob Negruzzi și Titu Maiorescu. Pogor și Carp se formează la școlile din Franța, ceilalți la universitățile germane, în timp ce conducătorul de drept al grupării, Titu Maiorescu, de origine ardeleană, studiază atât la școlile din Franța, cât și la cele din Germania.

3. **Etape** ale mișcării junimiste:

- prima etapă de activitate a tinerilor junimiști se înscrie, cum consemna Tudor Vianu în „Istoria literaturii române moderne" (1944), în perioada ieșeană, până în 1874, ilustrată mai ales prin acțiuni de culturalizare, prin prelegeri populare cu o tematică diversă, apoi prin apariția revistei „Convorbiri literare" și prin activități de cenaclu:
  - astfel, până în 1864, Titu Maiorescu ține zece „prelegeri populare", în timp ce Carp și Pogor câte două, moda aceasta răspândindu-se și dobândind subiecte unitare, începând mai ales cu anul 1866. „Elementele de viață ale popoarelor" și „Cărțile omenirii" sunt câteva dintre temele abordate de conferențiarii de la Junimea;
  - un moment important îl reprezintă anul 1867, când se înființează, sub conducerea lui Iacob Negruzzi, „Convorbiri literare", una dintre cele mai importante reviste din literatura română, cu apariție neîntreruptă până în martie 1944 (din 1970, reapare la Iași, într-o serie nouă, prin transformarea unei reviste locale, „Iașul literar", în „Convorbiri literare");
- doua fază a **Junimii**, urmează între anii 1874 și 1885, ședințele de cenaclu continuând la Iași, dar și în casele lui Maiorescu de la București;
- în 1885, Iacob Negruzzi se mută și el la București, luând și revista, al cărei director este singur până în 1893, apoi asociindu-și un comitet de redacție până în 1903; între anii 1885-1900, Junimea își dezvoltă principiile estetice, în 1892-1893 având loc polemici aprige cu socialiștii lui Constantin Dobrogeanu-Gherea, grupați în jurul revistei „Contemporanul", dispută în care Titu Maiorescu este sprijinit de Petre Missir, P. P. Negulescu, Mihail Dragomirescu ș.a.;
- animatorul mișcării este din 1903 Ion Bogdan, iar în 1907 comitetul trece sub conducerea lui Simion Mehedinți, revista devenind una de importante cercetări istorice; este epoca marilor polemici ale lui N. Iorga cu A. D. Xenopol și Grigore Tocilescu, ale lui I. Bogdan cu Ionescu-Gion, ale lui St. Orășanu cu Pompiliu Eliade;
- a cincea perioadă începe în anul 1907, societatea fiind condusă de Simion Mehedinți și completându-se cu o secțiune de filozofie, la care participă I. Petrovici, Mircea Djuvara, Mircea Florian; Eugen Lovinescu apare doar pentru scurt timp aici, el formându-și propriul cenaclu literar; „Convorbirile literare" poartă polemici cu „Viața românească" și cu „Vieața nouă".

4. **Perioada de glorie** a fost aceea a marilor clasici, în paginile revistei apărând cele mai importante opere literare scrise de Mihai Eminescu, Ion Creangă, I. L. Caragiale și

Ioan Slavici, iar activitatea cea mai incitantă o reprezintă şedinţele de cenaclu, ţinute, în faza ieşeană a **Junimii**, în casele lui Vasile Pogor sau Titu Maiorescu, în care au citit toţi marii scriitori ai vremii, întâlniri marcate de momente şi întâmplări memorabile, care vor face subiectul câtorva cărţi de memorialistică de mare interes, dar vor deveni şi anecdote cunoscute în lumea literară; şedinţele sunt prezidate de Vasile Pogor şi de Titu Maiorescu care, prin personalitatea sa energică, se impune ca un veritabil mentor în toate manifestările grupării.

5. **Trăsături** ale criticismului junimist:

- **spiritul filozofic** al grupării, constituită din filologi, filozofi, esteticieni de mare erudiţie, care, la şedinţele **Junimii**, preferau referatelor istorice sau filologice discuţiile pe teme generale, cu implicaţii filozofice;
- **spiritul oratoric**, cultivat cu asiduitate de junimişti în multele polemici susţinute în paginile „Convorbirilor literare", în activitatea juridică şi, mai târziu, în lupta parlamentară; fiecare dintre cei prezenţi stăpânea bine arta discursului şi a compoziţiei, oratorul fiind preocupat de toate detaliile care îi asigură succesul de la amvon, ţinuta, gestica, elocinţa;
- **clasicismul** grupării: „Gustul junimiştilor este clasic şi academic", afirmă Tudor Vianu, relevând faptul că membrii **Junimii** erau „oameni de formaţie universitară, stăpânind umanităţile vechi şi moderne, înclinaţi a judeca după modele şi a crede în valoarea canoanelor în artă.";
- **ironia**, celebra „zeflemea junimistă", este altă calitate a grupării, exersată mai întâi în memorabilele şedinţe, dar îndeosebi revărsată cu virulenţă în polemicile susţinute de-a lungul timpului; apanaj al unor spirite superioare, independente, cu o indiscutabilă mobilitate intelectuală, ironia produce sintagme şi anecdote celebre, care alimentează din plin scrierile memorialistice ale timpului, cele mai cunoscute fiind ale lui Gh. Panu şi Iacob Negruzzi;
- **spiritul critic** este trăsătura cea mai importantă a **Junimii**, constând într-o evaluare de ansamblu a societăţii româneşti şi a noilor instituţii ale statului român, cuprinsă în celebra teorie a **formelor fără fond**, care stipulează că întreaga evoluţie de după 1848, poate chiar mai devreme, de pe la 1820, stă sub semnul unei inautenticităţi funciare, care a falsificat întregul spirit public românesc.

6. **Rolul lui Titu Maiorescu** în crearea unei „direcţii noi" în cultura şi literatura română:

- într-o primă perioadă, proiectul cel mai ambiţios al lui Titu Maiorescu este de a supune unei analize critice severe literatura înaintaşilor şi de a schimba, cu argumente indiscutabile, reperele receptării estetice şi mentalităţile învechite ale spiritului public din România;
- etapele acestui demers sunt riguros repartizate în timp, marcate de publicarea a trei studii de referinţă: „O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867", „În contra direcţiei de astăzi în cultura română" (1868) şi „Direcţia nouă în poezia şi proza română" (1872), triptic de logică şi de analiză critică după modelul triadei hegeliene, teză, antiteză şi sinteză:
    - primul studiu este o prelegere de estetică, de sorginte kantiană şi hegeliană, aplicată poeziei româneşti anterioare, un adevărat tratat de creaţie literară, un îndrumător estetic pentru tânăra generaţie de poeţi şi de prozatori care vor constitui o epocă nouă în dezvoltarea literelor româneşti, aceea a marilor clasici;
    - studiul „În contra direcţiei de astăzi în cultura română" conţine delimitările necesare faţă de o epocă anterioară revolută, începând de pe la 1820, dar

devenită definitorie după 1848, aflată sub semnul anihilant al imitării modelelor străine, în materie de politică, democrație, învățământ, artă și știință, lipsite de corespondență în realitățile autohtone; prin **formele fără fond**, Titu Maiorescu supune unei critici acerbe instituțiile existente fără infrastructura necesară, nesusținute, în esență, de prezența oamenilor valoroși: „Vițiul radical în toată direcția de astăzi a culturei române este neadevărul [...], neadevăr în aspirări, neadevăr în politică, neadevăr în poezie, neadevăr în gramatică, neadevăr în toate formele de manifestare a spiritului public.";

- „Direcția nouă în poezia și proza română" analizează primele roade ale noii direcții culturale și literare imprimate societății românești; deși trecuseră numai câțiva ani de la vehementul studiu anterior, ce avea să creeze o teorie și ample polemici în evoluționismul românesc, criticul poate face primele ierarhii și primele judecăți critice, motivate pe valoarea certă a scriitorilor menționați în fruntea valorilor literare românești: Vasile Alecsandri și Mihai Eminescu;

- a doua perioadă în creația lui Titu Maiorescu este aceea de după 1873, în general una de sinteză, de culegere a roadelor, de așezare a lor în structuri stabile, pentru a înfrunta asprimea vremii:

- acum Maiorescu va practica și critică de întâmpinare, de afirmare a unor succese artistice notabile, făcând aprecieri asupra unor scriitori deja afirmați, ca în „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), „Poeți și critici" (1886), despre Vasile Alecsandri, „Eminescu și poeziile lui" (1889), rapoarte la premiile Academiei pentru Octavian Goga și Mihail Sadoveanu, în 1906, sau pentru I. Al. Brătescu-Voinești (1907);

- vor mai fi și lupte, și adversități polemice, prin „Contraziceri?" (1892), vizându-l pe Constantin Dobrogeanu-Gherea, sau „Oratori, retori și limbuți" (1902), dar căile de atac nu vor mai fi ample și totale, pe toată întinderea frontului, ca în fața unei mentalități generale, ci vizează adversari direcți, unii lipsiți de capacitatea de ripostă adecvată.

II. BIBLIOGRAFIE

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, București, 1982.

Cioculescu, Șerban; Streinu, Vladimir; Vianu, Tudor, „Istoria literaturii române moderne", Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971.

Cotruș, Ovidiu, „Meditații critice", Editura Minerva, București, 1983.

Filimon, Domnica, „Tânărul Maiorescu", Editura Albatros, București, 1974.

Lovinescu, Eugen, „Istoria literaturii române contemporane", I, Editura Minerva, București, 1981.

Lovinescu, Eugen, „Maiorescu și posteritatea lui critică", Editura Minerva, București, 1978, 1980.

Lovinescu, Eugen, „Titu Maiorescu și contemporanii lui", Editura Minerva, București, 1974.

Maiorescu, Titu, „Critice", I, II, Editura Minerva, București, 1974.

Manolescu, Nicolae, „Contradicția lui Maiorescu", Editura Cartea Românească, București, 1970.

Mihăilescu, Florin, „Conceptul de critică literară în România", Editura Minerva, București, 1976, vol. I.

Ornea, Z. „Junimea și junimismul", Editura Eminescu, București, 1978.

Todoran, Eugen, „Maiorescu", Editura Eminescu, București, 1977.

Vianu, Tudor, „Arta prozatorilor români", Editura Eminescu, București, 1973.

ION CREANGĂ

ION CREANGĂ (1839-1889). Prozator, mare povestitor. Despre viața particulară a lui Ion Creangă, datele biografice nu sunt destul de sigure: multă vreme s-a luat ca dată a nașterii 1 martie 1837, potrivit mărturiei autobiografice a scriitorului, mult mai târziu convenindu-se asupra aceleia de 10 iunie 1839. Tatăl său este Ștefan a Petrei Ciubotariul, iar mama e fiica lui David Creangă, vornic din satul Pipirig. Copilul învață la școala din Humulești, direct din „Ceaslov" și din „Psaltire", stimulat de plăcinte sau sub amenințarea Sfântului Nicolae și a Calului Bălan. În satul natal școala nu ține însă prea mult, pentru că dascălul Vasile este luat cu arcanul la oaste într-o zi blestemată, iar celălalt dascăl, Iordache „fârnâitul", avea darul „suptului". Dus de bunicul său David Creangă la profesorul Nanu de la Broșteni, viitorul scriitor nu se alege decât cu râia de la caprele Irinucăi. După un popas inutil pe la „fabrica de popi" de la Fălticeni, curând desființată (1854), Creangă absolvă cursurile Seminarului de la Socola și în 1859 este hirotonisit diacon. Devine și institutor, prin absolvirea Școlii Trei Ierarhi, creată de Titu Maiorescu, dar intră în conflict cu autoritățile bisericești, fiind acuzat că a tras cu pușca în ciorile de pe turla bisericii și și-a tuns coada preoțească. Astfel, în 1872 este scos din învățământ și din rândurile clerului. Pentru a supraviețui, deschide un debit cu tutun, împreună cu fratele său Zahei. În 1874 este reprimit în învățământ și, un an mai târziu, este remarcat de Mihai Eminescu, revizor școlar pe atunci pentru județele Iași și Vaslui, care îl introduce la „Junimea", unde citește povestea „Soacra cu trei nurori", publicată apoi în „Convorbiri literare". Până în 1878 sunt citite și publicate și celelalte povești. Între timp avusese însă o susținută activitate publicistică în domeniul pedagogiei, fiind autorul unor îndelung folosite manuale școlare: „Metodă nouă de scriere și de citire pentru uzul clasei I primarie" (1868), „Învățătoriul copiilor..." (1871), „Povățătoriu la cetire prin scriere după metoda fonetică" (1876). Primele sale povestiri apar chiar în aceste manuale: „Ursul păcălit de vulpe", „Inul și cămeșa", „Acul și barosul", „Păcală", „Poveste".

Primele două părți ale „Amintirilor din copilărie" apar în „Convorbiri literare" în 1881, partea a doua în 1882, în timp ce a patra parte apare postum, în 1892. Despre opera lui Creangă s-au scris de-a lungul timpului numeroase studii și interpretări critice, la care se angajează și reputați cercetători străini, precum francezul Jean Boutière, care scrie în 1930 „La vie et l'œuvre de Ion Creanga". G. Călinescu, în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent" (1941), modifică viziunea asupra scriitorului „poporal", „primitiv" și „instinctual", criticul asemănându-l cu Rabelais și cu Sterne și situându-l în rândul marilor clasici ai literaturii române, alături de Mihai Eminescu, I. L. Caragiale și Ioan Slavici. Studii importante despre Ion Creangă scriu și Vladimir Streinu, Zoe Dumitrescu-Bușulenga, G. I. Tohăneanu, G. Munteanu.

Creangă este exponentul artei narative populare duse până la rafinament, alternativa în fața tragismului vieții devenind râsul, ca formă de apărare împotriva unei lumi guvernate de legi inflexibile și nemiloase. Fantasticul din povestiri este o modalitate de înnobila realul, de a insera în banalitatea vieții elemente de mit sau de basm, marele povestitor român reluând și personalizând teme și motive existente în toate literaturile lumii. Limbajul lui Creangă este comic, dus uneori până la grotesc. Creangă, în spiritul lui Swift, efectuează o răsturnare a principiilor lumii, motivul „lumii pe dos" fiind prilej de reflecții amare sau de râs fără restricții, uneori homeric. Cu toate acestea, lumea lui Creangă se întemeiază pe o sărbătoare perpetuă a spiritului, într-o încercare continuă de a transforma și sentimentele negative în prilej de veselie, de râs, ca revers al fragilității și al bulversării întregului ansamblu social. În consecință, el încearcă să contracareze aceste aspecte neplăcute ale vieții prin revelarea în faptele cotidiene a miraculosului și fabulosului inspirat dintr-un fond mitic, îndepărtat.

Mitul devine un prilej de întoarcere într-o lume în care granițele spațiale și temporale sunt abolite, în care moartea e un personaj comic și grotesc, putând fi înfrântă, ca în povestea „Ivan Turbincă", sau în care iadul și raiul nu mai au imaginea unei viziuni dantești, fiind, dimpotrivă, locuri unde umorul este întâlnit la fiecare pas și petrecerile se pot ține la nesfârșit.

În scrierile sale, Creangă joacă mai multe roluri: este, pe rând, autor, om matur care se întoarce în timpul mitic al copilăriei, narator și personaj. În „Amintiri din copilărie", Ion Creangă „dă seamă" despre o vârstă, aceea a copilăriei eterne, cu lumea ei miraculoasă și atemporală ca și vârsta de aur a omenirii, scriitorul creând, în plin realism, un neașteptat mit literar, mitul copilăriei, pus în evidență, recuperat din întreaga structură a „Amintirilor...", din fiecare dintre cele patru părți ale operei. Spațiul narativ al lui Creangă este împlinit de limbajul suculent, condimentat cu vorbe în doi peri, cu expresii populare de o sugestivitate rar întâlnită, iar personajele sale, imersând în timpul arhaic, populat cu ființe fantastice, au o notă de umor specific țărănească, în ciuda isprăvilor pe care le pot face. Dănilă Prepeleac pare, în prima parte a poveștii, un om fără minte, care își pierde averea pe parcursul unui singur drum, făcut spre târg; acest handicap este însă recuperat în lupta cu dracii, când încearcă să construiască o biserică chiar pe malul iazului unde domnea Cel Rău, declanșând astfel conflictul cu puterile adâncurilor. Dincolo de viziunea romantică tenebroasă a spiritelor rele, dominantă în literatura epocii, dracii pot fi păcăliți ușor, fiind personaje demne de toată batjocura, învinse în modul cel mai simplu de către erou, care se îmbogățește pe seama prostiei lor. În întregul ei, opera lui Ion Creangă, mereu viabilă, este o victorie a spiritului asupra timpului, adevărata izbândă a scriitorului și a literaturii române.

Manualele CORINT 3, SIGMA

AMINTIRI DIN COPILĂRIE

Geneza spațiului imaginar

„Amintiri din copilărie" explică acum, la peste o sută de ani de la apariție, uimitoarea perenitate a operei lui Ion Creangă; mai mult chiar, confirmă necontenitul ei urcuș către zenitul marilor valori ale spiritualității românești. Este, de aceea, firească intenția de afla în ce constă acest veritabil mister al unor întâmplări copilărești de o dezarmantă simplitate, devenite însă pagini literare de neuitat. Episoade dintre cele mai cunoscute din acest roman al „copilăriei copilului universal" (G. Călinescu) au fost cuprinse în paginile tuturor manualelor școlare ale veacului al douăzecilea până astăzi. Uneori, a vorbi despre „pupăza din tei", despre „la cireșe" sau „la scăldat" pare să nici nu presupună un grad prea înalt de instrucție literară sau de rafinament. Cu alte cuvinte, oricine ar putea să vorbească despre aceste aparente banalități. Oricine și oricum ar putea să le povestească. Chiar manualele de liceu, din vremuri mai vechi sau mai noi, au supralicitat această impresie și au explorat numai suprafața calmă, liniștea de capodoperă, nedemonstrată însă, a acestei opere literare, factologia ei în planul realului nesemnificat. Poate tocmai de aceea, profunzimea nebănuită a „Amintirilor din copilărie" ne obligă la câteva considerații menite să sublinieze semnificațiile cele mai durabile ale acestei opere literare, polaritățile ei esențiale: raportul dintre **real** și **imaginar** sau cum se construiește spațiul imaginar al operei; corelația dintre **real** și **mitic**, iar, în cadrul acesteia, raportul dintre **mitic** și **fabulos**, uneori chiar de fantastic.

Pentru a explicita **geneza spațiului imaginar** în această remarcabilă operă literară, vom spune, dintru început, că spre Creangă s-a pornit, mai totdeauna, de la mari depărtări. Din depărtări spațiale, de natură geologică, prin survolare de culmi și de pajiști, de ape „frumos curgătoare", prin numire și descriere de locuri, sau din depărtări temporale, în speță genealogice. O mișcare de transfocare lentă, dictată de „nevoia de a ști cum s-a născut satul însuși [...] ca să ne apropiem de condiția nașterii" scriitorului, ne conduce anevoios, în chip cinematografic, către un „centru", o „cruce" de drumuri „întâlnite în mijlocul Humuleștilor". (Vladimir Streinu, „Ion Creangă", p. 8). Un mai vechi film didactic adopta aceeași perspectivă, învăluind de departe, dinspre mănăstirile Văratec și Agapia, dealul aburos al Humuleștilor, încercând să localizeze un punct central pierdut în negura distanțelor. Altă mișcare, strălucit ilustrată în principal de George Călinescu, ne urcă, prin cercetare de hrisoave, prin dezlegare de enigme, dinspre anonime rădăcini către vârful arborelui genealogic, până în casa Smarandei Creangă și a lui Ștefan a Petrei. În alt studiu (George Munteanu, „Introducere în opera lui Ion Creangă", Minerva, 1976), procesul în cauză devine „biografie interioară".

Așadar, în ambele cazuri întâlnim o deplasare de departe către aproape, de la neștiut către știut, dinspre margini către un centru; de fapt, dinspre lumea cuprinsă între aceste limite către scriitor și abia mai apoi către operă, iar nu invers, cum se întâmplă în fond prin logica elementară a lecturii. Lectorul mai caută și acum, când există câteva biografii ale lui Creangă, mai întâi omul și pe urmă scrierile lui, devenite parcă puncte de interes secundar. Exponent și comunitate, scriitor și personaj, spațiu real și spațiu imaginar în felul acesta se amestecă, se confundă. Or, observa Philippe Sollers (în „Le roman et l'expérience des limites"), „problema esențială nu mai este astăzi cea a **scriitorului** și a **operei**, ci aceea a **scriiturii** și **lecturii** și trebuie așadar să definim un nou spațiu în care aceste două fenomene ar putea fi înțelese ca reciproce și simultane". Astfel textul devine pretext (și rămâne pretext) pentru considerații extraliterare: în ciuda unor exegeze meritorii, câteva excelente, și a unor memorabile formulări critice, s-ar putea spune cu destul temei: „prea mult biografism la Ion Creangă". Analizele înseși, mai ales cele din manualele școlare de liceu, cele care au dispărut, dar și în cele noi, alternative, sunt saturate de identificări, de localizări, de corespondențe în lumea imediată, de „caracterizări", neîncorporate (și unele neîncorporabile) însă organic lumii sensibile inventate în operă.

De aceea, privită din orizontul scriiturii, al textului, cel dintâi cu care lectorul intră în relație, geneza spațialității, a câmpului imaginar al „Amintirilor din copilărie" este alta. Creangă rezolvă, cu o tăietură de nod gordian, ceea ce critica a ocolit de atâta vreme. Configurația scriiturii arată că însuși autorul scurtează demersul anevoios către esența creației, scurtcircuitându-l parcă: în străfulgerarea frazei se definește, se luminează dintr-o dată întregul câmp imaginar al „Amintirilor". Localizăm, în această idee, mult citata frază de la începutul părții a doua a „Amintirilor din copilărie", indiferentă fiind poziția ei în corpusul textului (căci timpul interior al creației și cronologia lui nu sunt strict condiționate de ordinea celor patru capitole): „Nu știu alții cum sunt, dar eu, când mă gândesc la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești, la stâlpul hornului unde lega mama o sfară cu motocei la capăt, de crăpau mâțele jucându-se cu ei, la prichiciul vetrei cel humuit, de care mă țineam când începusem a merge copăcel, la cuptiorul pe care mă ascundeam, când ne jucam noi, copiii, de-a mijoarca, și la alte jocuri și jucării pline de hazul și farmecul copilăresc, parcă-mi saltă și acum inima de bucurie!". Așadar, nu mai întâi alții (care trebuie aflați, numiți), nu altele (ce trebuie precizate, descrise), ci **eu**, **eul-personaj**, pe care îl creează (îl gândește) **eul-narator**. Distanța dintre ei este o primă și cea mai simplă dimensiune a operei, această **bipolaritate funciară a eului** („sunt om din doi oameni”, notează Creangă la începutul părții a treia) dând verticala spațială a creației. **Eul-personaj** tinde parcă să se înalțe, să ajungă la condiția celuilalt; el este, de fapt, **o proiecție a rostirii naratorului**, o concentrare de efecte semantice care dezvoltă câmpul imaginar al operei. I s-a spus acestei calități a rostirii **oralitate**, înțeleasă însă de obicei ca un raport între narator și niște prezumtivi spectatori și investigată nu la nivelul funcționalității ei, ci numai la acela al inventarierii, uneori obsesive, de formule ale stilului oral. Or, mai puțin important este spațiul dintre narator și spectatori, chiar dacă este de presupus că ei înșiși fac parte din contextul operei, dintr-un fel de avanscenă a ei, cât mai ales profunzimea aceluia dintre **eul-narator** și **eul-personaj**. În acest interval, oralitatea este demersul autorului, particular, original, de aducere în timpul prezent, de proiecție a unui spațiu a cărui configurație referențială exprimă însăși **imaginea ascunsă** a operei. Aceasta rezidă, în „Amintiri din copilărie”, într-o proliferare spațială („de la un centru dat spre margini”, zice și George Munteanu), al cărei erou este eul-personaj, Nică, „modelul” interior al textului constituindu-se ca o luare în posesie, **o cucerire a spațiului** din jur, sub formă de plecări, de călătorii, toate aventuri de o indicibilă savoare gnoseologică. Din chiar această primă frază, se observă că spațiul se dezvoltă cumulativ, de la **prichiciul vetrei** la **casa părintească**, la **locul nașterii**, până la depărtări tot mai mari, prin plecări tot mai lungi, devenite în cele din urmă, în unele povești, călătorii de dimensiuni cosmice.

Mitul copilăriei

Raportul dintre **real** și **mitic**, cu obstinație eludat de manualele de liceu, reprezintă dimensiunea cea mai profundă a „Amintirilor din copilărie”. Într-un moment de fericită inspirație, Garabet Ibrăileanu îl numea pe Creangă „Homer al nostru”. Se sugera astfel o comparație cu epopeile homerice, cu „Iliada” și „Odiseea”, cu miturile Greciei antice, cu puterea acestor creații intrate în patrimoniul universal de a exprima un întreg mod de viață, o întreagă lume arhaică, în toată complexitatea ei. „Amintiri din copilărie”, și ele, pot depune mărturie artistică inalterabilă în timp despre un mod străvechi de viață, cu obiceiuri și existență materială și spirituală exemplare, specifice satului românesc etern. În Humulești se mișcă oameni reali, unii puternic conturați ca personaje literare, surprinși în ritmurile eterne ale muncii, ale luptei pentru existență, se înființează primele locașuri de învățătură, copiii sunt în perpetuă petrecere, în jocurile lor nesfârșite, satul întreg freamătă de vatale, de veselie, de hore și de șezători. Ion Creangă „dă seamă” însă despre o vârstă, aceea a copilăriei, cu lumea ei miraculoasă și atemporală ca și vârsta de aur a omenirii. De aceea, putem spune că scriitorul humuleștean creează, în plin realism, un neașteptat mit literar, **mitul copilăriei,** pus în evidență, recuperat din întreaga structură a „Amintirilor...”, din fiecare dintre cele patru părți ale operei.

Mecanismul proiecției în mit

În partea a doua a „Amintirilor din copilărie”, este extrem de interesant să relevăm mecanismul **proiecției în mit** a acestei lumi fascinante, deopotrivă a oamenilor maturi și a copilăriei, cuprins în aceeași frază-pivot, „Nu știu alții cum sunt...”, menționată mai sus. Creangă, omul matur, scriitorul, se întoarce în timp, către origini, prin evocare, **se gândește** și reconstituie, în plan imaginar, lumea ideală a devenirii sale, **saltă** înapoi, într-o imensă bucurie a inimii și a creației, către vremea aceea de basm a tuturor copiilor lumii.

Întreaga arhitectură a textului (care nu coincide neapărat cu structura celor patru capitole), cu toate amănuntele sale, cu efectele indicibile ale umorului şi ale oralităţii, cu zicerile „poporale" discutate şi analizate de prea multe ori disparat, ca fapte în sine, fără legătură cu întregul, dezvăluie că nimic nu este aleator şi nimic nu este de prisos în creaţia genialului humuleştean. **Vremea aceea** este timpul mitic al operei, un neobişnuit *in illo tempore*, comparabil cu **a fost odată ca niciodată**, în care se întemeiază întâmplările copilăriei, unice şi totodată universale prin repetabilitatea lor, după cum pandantul acestei expresii, **vorba aceea,** reprezintă izvorul semantic al operei, formula evocatoare a faptelor întâmplate numai o dată. **Vorba aceea** generează totodată şi extraordinara **vocaţie a spunerii** în opera ilustrului humuleştean.

Cu **vorba aceea** şi **pe vremea aceea** încep poveştile, cu întregul corolar de fantastic şi de fabulos, concepte congenere mitului, şi sub semnul acestor formule nemişcătoare stau şi „Amintirile din copilărie". Mai întâi, Creangă înscrie evocarea într-un timp ce pare al originilor: fiecare dintre cele patru părţi ale operei cuprinde explicite referiri la **vremea aceea**, alteori fiind suficient, cu aceeaşi funcţie, numai cuvântul **vreme,** cu determinări minime **(vremea copilăriei, veni vremea)** sau existând numai menţiuni temporale tot atât de incerte ca şi *in illo tempore:* **pe atunci, odată, vara, iarna, într-o zi, într-o dimineaţă.**

În cadrul acestor multiple determinări spaţio-temporale, toate drumurile personajului principal, Nică a lui Ştefan a Petrei, atât de numeroase şi de pline de peripeţii, duc spre satul natal şi spre casa părintească. Contrar unor tendinţe fireşti, aproape universale, de **ex-centrare a fiinţei**, de proiecţie a ei în afară, de luare în posesie a spaţiului dimprejur, aici drumurile adevărate (şi ultime), încântătoare şi sub aspectul expresiei literare, sunt cele ale unei **„eterne reîntoarceri"**. Sub semnul întoarcerii stau nu numai fugile salvatoare către casă ale personajului, ci însăşi **întoarcerea în timp** a scriitorului, **prin actul creaţiei**, reconstituind atmosfera de basm a tuturor copiilor. **(*Gh.S.*)**

SUGESTII ANALITICE

Mecanismele narative ale evocării. Proiecţia în mit

1. Analizaţi, pornind de la prima frază a părţii a doua, modul în care se constituie spaţiul imaginar al naraţiunii, având în vedere:
   - segmentele de text „când mă gândesc" şi „parcă-mi saltă şi acum inima de bucurie";
   - saltul înapoi, peste timp, al naratorului şi puterea de vizualizare a elementelor constitutive ale spaţiului narativ;
   - imaginea casei părinteşti, motiv central al „Amintirilor din copilărie".

2. Luaţi în discuţie şi comentaţi, având în vedere întregul fragment, planurile temporale ale naraţiunii:
   - un **timp al autorului,** al momentului scrierii (***timpul scriiturii***): „**Nu ştiu alţii** cum sunt, dar eu, când **mă gândesc** la locul naşterii mele, la casa părintească din Humuleşti"; „Şi câte nu ne veneau în cap, şi câte nu făceam cu vârf şi îndesat, **mi-aduc aminte** de parcă acum mi **se întâmplă**.

     Mai pasă de **ţine** minte toate cele şi acum aşa, dacă te **slujeşte** capul, bade Ioane."
   - un **timp al naratorului,** al amintirii (***timpul memoriei***): „Şi, Doamne, frumos **era** pe atunci, căci şi părinţii, şi fraţii, şi surorile îmi **erau** sănătoşi, şi casa ni **era** îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor **erau** de-a pururea în petrecere cu noi, şi toate îmi **mergeau** după plac, fără leac de supărare, de parcă **era** toată lumea a mea!"

- un **timp al personajului**, al întâmplărilor la care participă, al evenimentelor (***timpul evenimențial***): „Copilul încălecat pe bățul său, **gândește** că **se află** călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care **aleargă** cu voie bună, și-l **bate** cu biciul, și-l **strunește** cu tot dinadinsul, și **răcnește** la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de **cade** jos, **crede** că l-a trântit calul, și pe băț își **descarcă** mânia în toată puterea cuvântului...".

3. Identificați timpurile verbale caracteristice fiecărui plan temporal și comentați efectele lor narative.
4. Distribuiți celor trei planuri temporale ale narațiunii vocile narative din text: **vocea autorului, vocea naratorului** și **vocea personajului.**
5. Comentați efectele narative și stilistice pe care le produce această alternanță multiplă a vocilor narative (care poate fi numită, în cazul lui Creangă, **polifonie narativă**).
6. Se poate identifica, în această operă literară, o proiecție în mit, într-o atmosferă de basm, a întâmplărilor copilăriei, sub efectul voioșiei și al jocurilor infantile? Se poate vorbi, la Creangă, de **un mit al copilăriei**? Argumentați.

Imaginarul casei

În acest univers al copilăriei fericite, imaginea „casei părintești" este cea dintâi care atrage atenția. **Casa** este primul **topos sacru**, primul motiv distinct al „Amintirilor din copilărie". Într-o ordine spațio-temporală firească a textului, cadrele scriiturii asupra lui ar fi trebuit să se oprească mai întâi. Pentru personajul lui Creangă, casa este un **centru al lumii**, din care se desprind toate celelalte lucruri și evenimente, în jurul căruia gravitează locurile, drumurile, întâmplările. Identificăm aici, cu sugestii din cunoscute poetici ale spațiului în literatură, din Gaston Bachelard și Gilbert Durand, un imaginar al locuinței, percepută ca un **cosmos al izolării** și al intimității, al spațiului ocrotit, matrice a devenirii ființei, a înălțării în lume. În orizontul spațial al întemeierii și al devenirii ființei umane, casa dobândește identitate deplină cu locul nașterii, este punctul de plecare în lume și de întoarcere când întâmplările acesteia rănesc sau periclitează ființa. Casa este, în primul rând, un spațiu al înălțării personajului („începusem și eu, drăgăliță Doamne, a mă ridica băiețaș la casa părinților mei"), dar și al unei explorări aproape epopeice în planul orizontal, asupra lucrurilor din jur. Chiar și mai târziu, când Ion Creangă își rememorează afectiv copilăria, inima îi **saltă** de bucurie, un salt înapoi, peste timpul ce a trecut, într-un elan simpatetic cu reflexul înălțării de odinioară.

Pe aceste dimensiuni, casa prezintă o ordine strictă a interiorului, o ordine vizuală, ca în artele plastice, ilustrând gradarea înălțării personajului de la **prichiciul vetrei** la **cuptior** și la **stâlpul hornului** (un neobișnuit *axis mundi*), elemente ale verticalității la care năzuiește personajul când începe „a merge copăcel", dar și misterioase alveole ale spațiului în care, într-un perimetru restrâns, supradimensionat însă de imaginația infantilă, se petrec întâmplări extraordinare, jocul mâțelor, jocul de-a mijoarca, producând în cel mai înalt grad „hazul și farmecul copilăresc". Casa, ca un fagure de spațiu-timp, mai are „ocniță și cotruțe", pod îndestulat cu slănină și făină, cămări și oale cu smântână, poloboace și putini hârbuite, grindă, stative și roți de tors și multe alte unelte pentru o întreagă industrie. Casa însăși, însuflețită ca o ființă, cu toate aceste tainițe, unghere și recipiente animate, puse în mișcare epică de jocul copiilor, căci jocul domină tot acest univers, tinde să se ridice în slavă. Din fiecare alveolă a acestui spaţiu, o întâmplare aşteaptă să se dezlege sau un mister se descifrează sau se încifrează mai tare.

S-a spus despre Ion Creangă că nu este un descriptiv, că nu insistă asupra locurilor şi portretelor, dar, dintr-un instinct al marii creaţii, el introduce în textul literar, considerat îndeobşte sărac în obiecte semnificative, pe acelea de maximă semnificaţie în ilustrarea imaginarului casei în toate articulaţiile şi sensurile sale profunde. „Prichiciul vetrei cel humuit", „cuptiorul" şi „stâlpul hornului" sunt repere fundamentale ale unui univers al căldurii sufleteşti şi al protecţiei, ale unui *centrum mundi* al copilăriei fericite, fără griji, apărată, cu adânci sensuri mitologice, de mamă, de Smaranda, înzestrată, ca în marile arhetipuri ale mamei, având puteri cu adevărat ocrotitoare.

Mama universală

De aceea, în opera lui Creangă, printr-o logică desăvârşită a textului, **imaginea casei** se asociază în mod fericit cu **chipul mamei**, aureolat de o mare iubire filială. Smaranda nu are, în tot textul „Amintirilor...", un portret anume, poate numai determinări incerte, de felul „aşa era mama", „plină de multe minunăţii", ea este **mama arhetipală**, proteguitoare ca însăşi natura benefică din jur (explicitată de corelaţia originară dintre *mater* şi *materia*). De aceea, de la început se observă, în universul lui Creangă, această tendinţă de retragere în **spaţiul** închis şi sigur, **protector**, reflex de fapt al întregii sale vieţi, spaţiu pe care, cu vocaţia sa epopeică şi cu percepţia situaţiilor arhetipale, îl supradimensionează, conferindu-i o **simetrie de microcosmos**. Ceea ce se află în afară este oricând supus primejdiei, periclitat. De afară vin ameninţările, multe nelămurite, împotriva cărora **mama** apără casa ca o **fiinţă mitologică**, având puteri supranaturale: „...când vuia în sobă tăciunele aprins, care se zice că face a vânt şi vreme rea, sau când ţiuia tăciunele, despre care se zice că te vorbeşte cineva de rău, mama îl mustra acolo, în vatra focului, şi-l buchisa cu cleştele, să se mai potolească duşmanul.". În ochii copilului, a cărui imaginaţie este mai aproape de lumea basmului şi a mitului, mama, ale cărei nevinovate superstiţii sunt considerate „năzdrăvănii" şi „minunăţii", poate desfăşura **practici magice**, stăpânind, din acest punct central, toate elementele cosmosului: soarele, vremea, „nourii cei negri", grindina. Mama are încredinţarea că poate să determine apariţia soarelui pe cer, scoţându-şi afară copilul „cu părul bălan", după al cărui râs fericit se îndrepta vremea. Smaranda mai „alunga nourii cei negri de pe deasupra satului nostru şi alunga grindina în alte părţi", „închega apa", înlătura durerile de cap, îndepărtând orice ameninţare care se abătea asupra casei, chiar vorbele de rău ale duşmanilor, încât scriitorul izbucneşte în accente de nestinsă admiraţie, inundând într-o lumină caldă chipul pierdut în adâncurile amintirii: „Aşa era mama în vremea copilăriei mele, plină de minunăţii, pe cât mi-aduc aminte.".

Agresiunea realului

Ameninţările care tulbură liniştea casei sunt însă mai multe, constituind, în structura textului, tot atâtea **direcţii de dezvoltare epică**, tot atâtea drumuri pe care le parcurge personajul principal. Una dintre acestea este cântecul „cucului arminesc", prin care se prilejuieşte deschiderea unui savuros episod în operă, întâmplare aparent banală, ce se înscrie însă, ca semnificaţii, în aceeaşi configuraţie de idei profunde ale textului literar. Pupăza din tei, pasăre nefastă, care-i „spurcă" pe cei surprinşi dimineaţa încă adormiţi, într-un anume fel chiar monstruoasă, confundabilă cu un şarpe cu pene, tulbură cea mai fericită stare a casei şi a copilului, somnul, momentul de perfectă armonie şi contopire cu lumea de vis a copilăriei. Eroul, acest năzdrăvan Nică a lui Ştefan a Petrei, va întreprinde de aceea o primă călătorie, o primă ieşire din mediul său, una de pedeapsă, de restabilire a ordinii şi a armoniei tulburate. Incursiunea la tei, cu toate peripeţiile drumului şi ale întâmplărilor, dobândeşte proporţiile unei adevărate expediţii, comparabile, prin viziunea fabuloasă a copilului, cu acelea din marile epopei. În fond, trezirea aceasta „des-dimineaţă, cu noaptea-n cap", prin insinuarea în somnul benefic, protector, a cântecului pupezei, semnifică un **atentat împotriva lumii ideale a copilăriei**, necesitatea intrării personajului în rândul comunităţii, prin obişnuirea treptată cu rigorile vieţii, cu treburile ce nu mai suportă amânare. Pupăza este ceasornicul natural al satului, **simbol** sui-generis **al timpului real**, stabilind ritmurile muncii şi ale vieţii, după care se conduc toţi humuleştenii.

Somnul copilului devine astfel redută, punct de rezistenţă împotriva **invaziei realului** în lumea fabuloasă a copilăriei. În acelaşi timp însă acţiunea de pedeapsă pe care o întreprinde Nică pentru a-şi conserva statutul mitic devine o victorie temporară a lumii copilăriei asupra lumii reale, personajul acţionând parcă într-o atmosferă de basm, într-un spaţiu fabulos. Măriuca, mai apoi Smaranda, îl păzesc cu sfinţenie. De fapt, copilăria este, în integralitatea ei, şi mai ales cum o prezintă Creangă, în aură mitică, un joc nesfârşit, textul însuşi dobândind un **caracter ludic**, pe care nici interpretarea critică nu ar trebui să-l părăsească. Întâmplările din acest episod se înscriu într-o permanentă pendulare între **real** şi **fabulos**, iar dialogul dobândeşte o strălucire inegalabilă. Acţiunea este precipitată, sub semnul primejdiei pe care o resimte mereu Nică, sau se desfăşoară scenic, ca într-o comedie, în antologica întâmplare de la iarmaroc. Este ştiut, din cuprinsul „Amintirilor...", că în lumea reală, departe de satul natal şi de casa părintească, Nică este de obicei un înfrânt, căutând scăpare printr-o fugă sănătoasă. Scena de la iarmaroc nu se abate nici ea de la această constantă a creaţiei lui Ion Creangă. Oamenii maturi, mai ales părinţii, reprezintă, în lumea copilăriei, cenzorii ei cei mai eficienţi şi mai inflexibili. Lumea lui Nică nu are sorţi de câştig în faţa lumii oamenilor mari, preocupaţi de grijile existenţei, pentru care farmecul copilăriei a dispărut de mult; simpla rostire a numelui tatălui are asupra personajului efecte devastatoare: „Toate ca toatele, dar când am auzit eu de tata, pe loc mi s-a muiet gura."

În final, într-un deznodământ fericit, parcă prin intervenţia unui *deux ex machina*, pupăza se aude cântând, ca în fiecare zi, în teiul din deal, Nică scapă de gura aprigă a mătuşii Măriuca, iar fraţii săi îl cred cu totul nevinovat şi îl compătimesc cu naivitate pentru suferinţele îndurate pe nedrept. Ca într-o comedie bufă, în care cititorul, de fapt spectatorul, râde pe săturate, toţi se împacă cu toţi, **păcălitorul**, Nică, este la rândul lui **păcălit** şi totul se termină, ca la Rabelais, în „Gargantua şi Pantagruel", cu un ospăţ bine stropit cu vin, alimentat cu pui la frigare şi cu plăcinte poale în brâu, din care toţi se înfruptă cu mare poftă, dar mai ales Nică, obosit de atâtea peripeţii, care şi-a „pus bine gura la cale", în menirea de bine strămoşească: „Cele răle să se spele, cele bune să se-adune...". Se restituie astfel satului şi lumii ţărăneşti aureola ei mitică, evocată mai târziu şi de Mihail Sadoveanu în „Hanu Ancuţei", în care toţi beau, mănâncă şi spun poveşti, trăind în orizontul vârstei de aur, al sărbătorii perpetue, pe care copilăria o exprimă pe deplin.

Orice plecare din atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei constituie aşadar, în „Amintiri din copilărie", ca orice ieşire din basm, din mit, un motiv de întristare pentru personajul principal, o sursă de nenumărate pericole şi ameninţări. Nici episodul de la Broşteni nu face excepţie în această privinţă; după închiderea şcolii din Humuleşti, Nică ajunge împreună cu Dumitru, nevârstnicul său unchi, la Broşteni, la profesorul Nanu.

Acesta este primul drum mai lung din viaţa personajului, este prima înstrăinare de casă şi de satul natal, şi de aceea în întregul episod se simte, cu putere, prezenţa lor. Descriind şi povestind, Ion Creangă face o permanentă, deşi nemărturisită, comparaţie între locurile în care a ajuns şi acelea de acasă. Textul literar, în întregul său, îşi dezvăluie astfel o neaşteptată simetrie, subliniind încă o dată, dacă mai era necesar, desăvârşita unitate compoziţională a „Amintirilor din copilărie".

Naraţiunea dobândeşte aşadar, şi aici, tonul negativ al celui înstrăinat de casă, poposit într-un mediu neprielnic şi neprietenos. Satul Broşteni, „mai ca toate satele de la munte", este „împrăştiat", cu „o casă ici, sub tihăraia asta, alta dincolo de Bistriţă, sub altă tihăraie". Este remarcabilă, aici, ordinea vizuală a descrierii peisajului, realizată cu mijloace de o extremă concizie stilistică: numai o comparaţie şi câte două adverbe şi pronume sau adjective pronominale, **ici**, **dincolo**, **asta**, **alta**, care spaţializează cadrul şi îi dau adâncime, sugerând totodată mişcarea dezorientată a privirii care ia în stăpânire, neplăcut impresionată, un loc străin. Într-un astfel de spaţiu ostil, necazurile lui Nică şi ale lui Dumitru se ţin lanţ, unul atrăgându-l fatal pe celălalt. Mai întâi, dascălul îi tunde chilug, deşi ei au început „a plânge cu zece rânduri de lacrimi" şi a se ruga „cu toţi dumnezeii" să nu-i sluţească. Neajunsul acesta nu ar fi fost atât de mare, dacă nu ar veni altul mai grav, dacă nu s-ar pomeni „într-o bună dimineaţă plini ciucur de râie căprească de la caprele Irinucăi!". Scriitorul amplifică în mod voit, prin enumerare şi reflecţii amare, dramatismul situaţiei: nu mai sunt primiţi la şcoală, leacurile băbeşti nu-i ajută prea mult, pe bunicul nu are cine să-l anunţe, merindele sunt pe sfârşite. Toate acestea culminează cu o întâmplare de răsunet, cea mai mare năzdrăvănie din cuprinsul „Amintirilor din copilărie": Nică şi Dumitru dărâmă, în joacă, această casă inospitalieră şi revin, nu fără peripeţii, „cu gheaţa în spate de frică", la ocrotitoarea casă părintească.

Alteori, pe măsura creşterii personajului, ieşirea din casă este pricinuită de mirajul locurilor exterioare („alte plăceri mi se deşteptau în suflet [...] şi dorul meu era acum nemărginit"): cireşul mătuşii Mărioara, obiceiurile folclorice, prundul gârlei sau trimiterea la şcoli din ce în ce mai îndepărtate.

Din această cauză, în „Amintiri din copilărie" domină, ca număr şi ca întindere în text, nu întâmplările în spaţiul închis, ci **aventurile în spaţiul deschis**, din care, de regulă, eroul se întoarce înfrânt acasă, ca la un liman salvator. Remarcabil este însă faptul că toate aceste repetate întoarceri sunt în realitate adevărate fugi înapoi către casă, în aceeaşi logică a restaurării puterilor, pe care o urma Anteu în momentul în care atingea cu picioarele pământul, fugi cu felurite înfăţişări, după amploarea şi încărcarea afectivă a fiecăreia, de o rară expresivitate lingvistică, redate de cele mai multe ori prin locuţiuni verbale: fugă din grădina mătuşii Mărioara, cu ritmul şi consecinţele acesteia: „şi eu fuga, şi ea fuga, şi eu fuga, şi ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ!"; fugă ruşinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat; fugă de la şcoală, „de-i scăpărau picioarele", urmărit de pedeapsa teribilă a „Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi"; fugă din iarmaroc („am croit-o la fugă spre Humuleşti"), în episodul cu pupăza; fugă, în fine, către casă, „cu gheaţa în spate", de la Broşteni, după ce personajul dărâmase o altă casă, străină şi neprimitoare însă, ea însăşi plină de primejdii. O singură dată nu se mai întoarce acasă: cel mai lung drum şi ultimul în „Amintiri din copilărie" este cel al plecării la Socola, drumul de la Humuleşti la Iaşi, cel al înstrăinării dureroase şi definitive de sat şi de lumea lui.

SUGESTII ANALITICE

Întâmplări şi personaje

1. În spaţiul „Amintirilor din copilărie", multe din întâmplări se petrec parcă într-o atmosferă de basm. Unele ameninţări ale spaţiului din jur în care evoluează personajul dobândesc proporţii fabuloase. În cele mai multe cazuri, copilul scapă cu fuga spre casă, spaţiul ocrotit în care îşi află linişte şi protecţie.

   Enumeraţi câteva întâmplări care ilustrează această idee. Comentaţi şi expresia lingvistică a acestor deplasări:

- fuga din grădina mătuşii Mărioara: „şi eu fuga şi ea fuga, şi eu fuga şi ea fuga, până ce dăm cânepa toată palancă la pământ!";
- fuga ruşinoasă de pe prundul gârlei, de la scăldat: „fac ţuşti! din baltă ş-o ieu la sănătoasa; şi aşa fugeam de tare pe prund, de săreau petrele, pe care le stârneam cu picioarele, cât mine de sus";
- fuga de la şcoală, „de-mi scăpărau picioarele", urmărit de pedeapsa teribilă a „Sfântului Nicolai, făcătorul de vânătăi";
- fuga din iarmaroc: „am croit-o la fugă spre Humuleşti";
- fugă către casă, „cu gheaţa-n spate de frică", de la Broşteni, după ce Nică dărâmase casa Irinucăi, străină şi neprimitoare, ea însăşi plină de primejdii.

2. Există, în „Amintiri din copilărie", o ameninţare a realului, un refuz al timpului real, pentru a-l proteja pe cel fabulos, al copilăriei?

   Interpretaţi în acest sens episodul cu pupăza din tei:

- „cucul arminesc" era „ceasornicul satului", un simbol al timpului real;
- cântecul lui tulbură starea cea mai fericită a copilului, somnul;
- pare o ameninţare împotriva lumii ideale a copilăriei;
- acţiunea de pedeapsă, de protejare a lumii jocurilor, se justifică într-un orizont fabulos al întâmplărilor.

3. Personajele înseşi dobândesc atribute mitice. Poate fi interpretat în acest sens portretul mamei din „Amintiri din copilărie"?

   Referiţi-vă la:

- sentimentul de admiraţie filială ce reiese din text;
- însuşirile neobişnuite ale personajului;
- corelaţia motivului mamei universale cu al casei cosmice.

Lumea în sărbătoare

Din toate acestea rezultă că singurul loc prielnic, în care fiinţa umană se împlineşte şi se simte fericită, este reprezentat de locul de baştină şi de casa în care s-a născut. Creangă însuşi, simţind că depărtarea de casă şi toate aceste drumuri umbresc liniştea şi seninătatea personajului său, intervine în text, readucând povestea în atmosfera de fericire perpetuă a copilăriei: „Însă vai de omul care se ia de gânduri! Uite cum te trage pe furiş apa la adânc şi din veselia cea mare cazi deodată în urâcioasa întristare! Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură e veselă şi nevinovată!". Aici sunt ştiute întâmplări vesele ale acestei vârste, în care de cele mai multe ori Nică apare în împrejurări defavorabile, dar pe care depărtarea amintirii le înseninează, aici este sălaşul poveştilor „pline de veselie" şi al cântecelor lui Mihai scripcarul din Humuleşti, tot atâtea prilejuri de desfătare, „de-ţi părea tot anul zi de sărbătoare". Aceasta este trăsătura definitorie a satului românesc eternizat în „Amintiri din copilărie", văzut prin ochii copilului: **sărbătoarea** nesfârşită, aproape **mitică**, venită din vechime, dintr-o uitată „vârstă de aur" şi din optimismul neabătut al ţăranului român. Este o fericire simplă, dar robustă, căci Nică este „vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în tulburarea sa", iar „părinţii şi fraţii şi surorile îmi erau sănătoşi şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere la noi".

Casa „îndestulată" şi sănătatea părinţilor care feresc copilul de „neajunsurile vieţii" sunt condiţii elementare, lipsite de pretenţii, ale acestui univers al jocurilor şi hazului copilăresc. Ion Creangă manifestă cunoaşterea adâncă a psihologiei vârstei lipsite de griji, căci duioase amintiri ale acesteia îl stăpânesc, peste ani, şi pe omul matur, pe scriitorul ce reînvie farmecul pierdut al vârstei de altădată. Scriind „Amintirile", Creangă păstrează în suflet ceva din copilul care vede în băţul pe care a încălecat „un cal de cei mai straşnici" şi strigă la el „din toată inima" şi „în toată puterea cuvântului", dar ia distanţa necesară faţă de întâmplări, prin efectele de umor irezistibil, cu valoare de artă, pe care le scoate din ele. Din aceste două sublime sensibilităţi, ce se continuă una pe cealaltă, a **copilului fericit** şi a **scriitorului genial**, izvorăşte universul fascinant al acestei opere nemuritoare. Jocurile sunt de o mare diversitate şi o neînchipuită inventivitate; mai mult, sunt universale, ale tuturor copiilor lumii, Creangă având deplina convingere că a surprins misterul profund al acestei vârste: „Aşa eram eu la vârsta cea fericită, şi aşa cred că au fost toţi copiii, de când îi lumea asta şi pământul, macar să zică cine ce-a zice".

Pentru a reconstitui întreaga atmosferă de strălucire a acestei lumi cuprinse de sărbătoare, Ion Creangă se întrece pe sine, folosind toată gama de mijloace artistice ale geniului său: **umorul,** de la **autoironie** până la **persiflare**, expresiile populare de mare savoare, „cuvântul greu, plin de subînţelesuri, unde experienţa s-a condensat în formule nemişcătoare", cum spunea George Călinescu. Mai mult, **autorul devine erou în povestire,** gesticulează şi exclamă, se entuziasmează sau manifestă întristare, îl invită şi pe cititor să ia parte la acţiune, manevrează cu deosebită artă dialogul şi planurile naraţiunii, vizualizând puternic scene şi întâmplări unice prin universalitatea lor. Casa ridicată „în slavă" devine o imensă scenă a jocurilor infantile, luminată de privirea ocrotitoare a mamei şi de atitudinea îngăduitoare a tatălui. Ion Creangă pune în mişcare epică un **spectacol magnific** în care **comicul întâmplărilor** şi **comicul de limbaj** conlucrează în mod desăvârşit, generând un hohot de râs sănătos, specific întregii opere a marelui povestitor. Faţă de năzdrăvăniile copiilor, mama arată o falsă supărare, îi numeşte cu umor ascuns „ghiavoli" şi „pughibale spurcate" şi nu s-ar da în lături să ia „nănaşa", varga, din coardă şi să-i croiască de „să le meargă petecele", să le facă musai „câte un şurub-două prin cap" sau să le dea „câteva tapangele la spinare". Tatăl însă le dă „paièle", le „dă nas" şi le „ţine hangul", privind această vârstă prin prisma unei străvechi înţelepciuni populare: „Ş-apoi nu ştii că este o vorbă: dacă-i copil, să se joace; dacă-i cal, să tragă; şi dacă-i popă, să cetească...".

Jocurile înseşi au o dinamică extraordinară, presupunând cele mai neaşteptate acţiuni, momente de acalmie şi de vacarm infernal, iar din partea scriitorului, spre a le reda, un nesecat registru expresiv, o avalanşă de interjecţii, de verbe şi de locuţiuni verbale de factură populară, surprinse îndeosebi în dialogul sugestiv şi plin de umor al părinţilor, care închid în formule unice concepţia poporului român despre copilărie şi drepturile ei fireşti. În această inepuizabilă energie a jocului, în care mereu o luau de la capăt, copiii dădeau „otrocol prin cele mâţe" şi le şmotreau „de le mergea colbul", făceau mamei (cum observă cu ironie tatăl) biserică în casă, cântând „Doamne miluieşte, popa prinde peşte", băteau toaca în stative, astfel încât, printre hohote de râs, „pârâie pereţii casei şi duduie ferestile". Liniştea vine atunci când copiii sunt puşi la treabă, căci „se codesc, se drâmboiesc şi se sclifosesc", ori „o mai răresc de pe acasă", sau înainte de culcare, când „stau treji şi se uită ţintă" în ochii părinților, de parcă au de gând să-i „zugrăvească", pentru ca apoi să izbucnească iarăşi în „incuri" şi în „gălăgie". Chiar sunetele unor astfel de regionalisme sau arhaisme, „bătrâne în înțelesuri", au trăsătura evocatoare, vizuală şi auditivă, a mişcării. În această parte a operei **Nică dispare ca personaj individualizat**, se confundă tot mai mult cu copilul anonim al tuturor timpurilor, care îşi trăieşte cu inocență totală vârsta de aur a copilăriei.

SUGESTII ANALITICE

„Şi, Doamne, frumos era pe atunci, căci şi părinții, şi frații, şi surorile îmi erau sănătoşi, şi casa ni era îndestulată, şi copiii şi copilele megieşilor erau de-a pururea în petrecere cu noi, şi toate îmi mergeau după plac, fără leac de supărare, de parcă era toată lumea a mea!

Şi eu eram vesel ca vremea cea bună şi sturlubatic şi copilăros ca vântul în turburarea sa."

„Şi câte şi mai câte nu cânta Mihai lăutariul din gură şi din scripca sa răsunătoare. Şi câte alte petreceri pline de veselie nu se făceau pe la noi, de-ți părea tot anul zi de sărbătoare!"

Invitație la dialog

1. Recitiți fragmentul care înfățişează universul jocurilor copilăreşti. Comentați:
- care sunt, în viziunea lui Creangă, condițiile esențiale ale unei vieți fericite;
- dacă există o coincidență între concepția scriitorului despre fericire şi înțelepciunea populară;
- dacă în ziua de azi mai e valabilă şi adecvată o asemenea concepție.

2. Comentați îndemnul lui Creangă: „Hai mai bine despre copilărie să povestim, căci ea singură este veselă şi nevinovată." Alegeți, ca punct de plecare, una sau mai multe dintre variantele:
- îndemnul reprezintă o intenție narativă de ieşire din real şi de orientare către spațiul fabulos al jocului şi al poveştilor;
- copilăria este singura vârstă fericită a omului;
- copilăria reprezintă mitica vârstă de aur despre care vorbesc legendele omenirii;
- este singura vârstă în care copilul clădeşte, neîngrădit, un univers propriu, al jocurilor fără sfârşit;
- întoarcerea la copilărie este un mijloc de a uita necazurile şi greutățile vieții.

3. Argumentați, eventual, că unele dintre acestea pot fi motivele care constituie geneza „Amintirilor din copilărie".

4. Completați imaginea „casei părinteşti" cu detalii care exprimă o viziune a bunăstării şi a lipsei de griji.

5. Pătrundeți în atmosfera jocurilor copilăreşti, discutând despre:
- spațiul imaginar în care se plasează copilul în timpul jocului;
- diversitatea şi inventivitatea neobişnuită a jocurilor;
- atitudinea părinților față de jocurile copiilor.

6. Extrageți din text verbele şi locuțiunile verbale care exprimă acțiunile din atmosfera tumultuoasă a jocurilor copilăreşti. Comentați rolul lor în realizarea acestei secvențe epice.

   Redactați un comentariu de 10-15 rânduri cu această cerință.

7. Redactați o compunere liberă despre jocuri de copii asemănătoare cu acelea din scrierea lui Creangă. Încercați să deveniți „copilul universal" despre care vorbeşte G. Călinescu.

   Puteți proceda în două feluri:
- inventând o narațiune cu totul nouă;
- prin intertextualitate: integrându-vă în atmosfera creată de Creangă, preluați, în stilul prozei moderne, fragmente de text, expresii şi situații caracteristice (scrierile de acest fel au, de regulă, şi caracter ludic, parodic sau ironic).

Ieşirea din mit

În partea a patra a „Amintirilor din copilărie", tocmai de această lume ideală trebuie să se despartă zburdalnicul personaj pentru a urma voinţa neînduplecată a mamei de a-şi duce fiul la şcoli tot mai înalte. Mama, care pentru Nică rămâne „plină de multe şi mari minunăţii", se dovedeşte, cu toate rugăminţile lui, a fi aprigă şi neînduratoare. În simplitatea ei ţărănească, Smaranda întrezărise sensul dezvoltării lumii moderne şi manifestase un adevărat cult pentru ştiinţa de carte: învăţase buchile odată cu Nică, devenit şcolar, şi totodată „era în stare să toarcă-n furcă şi să învăţ mai departe", în convingerea nestrămutată că „omul învăţat înţelept va fi şi pe cel neînvăţat slugă-l va avea". Dar, cum singurul învăţat din satul acelei vremi era preotul, idealul mamei, ambiţioasă şi înciudată că şi alţii râvneau acelaşi lucru, era să-şi facă feciorul popă. Nici un argument contrar nu rezistă acestei puternice voinţe; nici dorul de sat al lui Nică, de familie şi de tovarăşii de joacă, nici sclifoselile şi văicărelile sale, nici ameninţarea că mai bine s-ar duce la călugărie. Pentru a fi convingătoare, mama apelează mai întâi la un argument de bun-simţ, ca Nică să nu dea „cinstea pe ruşine şi pacea pe gâlceavă", dar nu s-ar da în lături de la unul mai puternic şi mai eficace, „culeşerul din ocniţă", cu care să-şi „dezmierde" fiul, „cât e de mare".

Un intens sentiment al dezrădăcinării, al înstrăinării de sat, de matcă, **un sămănătorism avant la lettre** străbate această ultimă parte a „Amintirilor". Pentru Nică, idealul mamei are o finalitate îndoielnică, deloc strălucită, prezentată de altfel cu o notă de umor: „Şi eu să înşir atâtea şcoli: în Humuleşti, la Broşteni în crierii munţilor, în Neamţ, la Fălticeni, şi acum la Socola, pentru a căpăta voie să mă fac, ia, acolo, un popă prost, cu preuteasă şi copii.". Ironia la adresa feţelor bisericeşti, spre a căror tagmă se îndreaptă prin plecarea la Socola, devine necruţătoare: pe popi „nu-i mai încape cureaua de pântecoşi ce sunt", iar călugării sunt „o adunătură de zamparagii duglişi din toată lumea, cuibăriţi prin mănăstire", puşi pe căpătuială şi petreceri.

De fapt, capitolul ultim al „Amintirilor din copilărie" figurează tocmai **ieşirea dureroasă din mit**, despărţirea dramatică de lumea atemporală a copilăriei şi a satului etern românesc. Acum, pentru prima dată în text, se menţionează **timpul real**, apar precizări temporale: timpul creaţiei este unul final, toamna anului 1855, „când veni vremea să plec la Socola". Drumul de la Humuleşti la Iaşi reprezintă **itinerarul unei demitizări**, semne extrem de sugestive, cu antiteze esenţiale. Satul copilăriei este prezentat „cu tot farmecul frumuseţilor lui", „întemeiat în toată puterea cuvântului", cu „priveliştea lumii", cu oamenii şi locurile lui de neuitat şi mai ales, de la o vreme, cu „şezătorile, clăcile, horile şi toate petrecerile din sat, la care luam parte cu cea mai mare însufleţire!", „de-ţi părea", zice scriitorul, „tot anul zi de sărbătoare", sărbătoarea perpetuă, specifică mitului. Eroul va merge acum „în loc strein şi aşa depărtat", „surgun, dracului pomană". Ion Creangă insistă acum asupra antitezei dintre „satele şi locurile frumoase" ce rămân în urmă şi viaţa câmpenească, unde „apa-i rea şi lemnele pe sponci", iar oamenii sunt „sarbezi la faţă şi zbârciţi, de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte".

Deplasarea de la mit către realitate, ca şi aceea de la sacru la profan, se face tot **sub semnul aventurii**, însă **într-un registru ironic** mai accentuat acum, sub semnul umorului de origine populară, prin care durerea despărţirii de sat se diminuează şi gândurile personajelor se înseninează. În arhetipologia generală, nivelul ironic este subsecvent nivelurilor mitic şi eroic, o treaptă contingentă realului, şi Ion Creangă adaptează instinctiv registrul scriiturii acestor noi mutaţii din dinamica operei literare. Cea mai hazlie întâmplare a drumului de la Humuleşti la Iaşi conţine şi semnele cele mai sugestive ale acestei **treptate demitizări a lumii** „Amintirilor din copilărie": caii lui moş Luca, numiţi de Smaranda, în perimetrul mitic al satului, „doi cai ca nişte zmei" din poveste, „se muiese de tot", devenind ceea ce erau în realitate, „smârţoagele lui de cai, vlăguiţi din cale-afară, şi slabi, şi ogârjiţi ca nişte mâţi de cei leşinaţi, nu zmei, cum zicea mama". Cu atât mai mult, deci, drumul ieşirii din copilărie este unul impus, neacceptat de personajul principal, un drum împiedicat cât mai mult cu putinţă, „din hop în hop", către o lume necunoscută şi străină. Lumea în care ajunge este una fără repere, indistinctă, atât de diferită de aceea atât de luminoasă a copilăriei: singurul reper spaţial menţionat în text este „un plop mare", în perimetrul căruia apar, din întuneric, personaje bizare, de carnaval parcă, având „nişte târsoage de barbe cât badanalele de mari", „mărturisindu-şi unul altuia păcatele!".

Există o prejudecată ce mai circulă încă în lumea literară şi mai ales şcolară, aceea că „Amintiri din copilărie", prin dispariţia prematură a scriitorului, este o operă neterminată. Din demonstraţia de mai sus reiese cu claritate contrariul, ideea că este vorba de un text literar rotund, în care fiecare segment al scriiturii se subordonează unei idei centrale dominante. Drumul de la Humuleşti la Iaşi concentrează toate semnificaţiile spaţiale ale operei lui Creangă. Există, la eroul-personaj, ca şi la scriitorul de mai târziu, aceeaşi reticenţă a desprinderii de matcă, aceeaşi reţinere în faţa necunoscutului. De astă dată, personajul nu se mai întoarce acasă, dar Creangă şi-a purtat totdeauna cu sine spaţiul natal, l-a implantat chiar în mediul urban, bojdeuca din Ţicău fiind **toposul** similar casei părinteşti. Numai târziu se întoarce şi îl recreează exemplar în ordine literară, în operă, supus efectelor oralităţii şi ale umorului. În spaţiul deschis şi ostil, străin, în ofensiva spaţială mereu reluată, personajul, s-a văzut, este un învins; scriitorul însă, prin opera lui mereu viabilă, învinge timpul, aceasta fiind adevărata lui izbândă şi a literaturii române.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

REALISM. Termenul provine din fr. ***réalisme***, desemnând o metodă de creaţie ce reflectă, ca o reacţie la romantism, lumea în varianta sa obiectivă, neidealizată, cu preocuparea de a respecta veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea şi caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacţiilor psihice şi al detaliilor. Denumirea curentului a fost dată, într-un volum de eseuri, „Le réalisme" (1857), de Champfleury, scriitor francez care, încă din 1843, condamna „romanescul idilic şi pueril", în timp ce prietenul său Duranty edita efemera revistă literară „Le Réalisme", tribună de propagandă a noii orientări literare.

Curentul fusese prefigurat însă, ca metodă de creaţie aplicată, de Balzac, care îşi întemeiază, în „Comedia umană", o lume proprie, în sensul celebrei sale aserţiuni că este un „secretar al realităţii", purtând „o lume întreagă în cap". Acţiunea romanelor balzaciene se desfăşoară între zidurile cetăţii, într-un orizont închis, impus de realitatea apăsătoare a vieţii. Balzac este un „arheolog al vieţii sociale", un „înregistrator al profesiunilor"; menirea scriitorului este „să compună tipuri prin reunirea trăsăturilor mai multor caractere omogene". În orizontul închis al oraşului, există o varietate aproape infinită de personaje, cele mai multe comune prin lipsa de orizont şi prin absenţa dorinţei de ieşire din banal, din monotonia vieţii, pe care Balzac le grupează de altfel în **caractere**. Spectacolul oferit de aceste păpuşi groteşti este însăşi „Comedia umană", omul apărând în toată realitatea sa de fiinţă minoră şi crudă, departe de vremurile eroice şi de timpul mitic al epopeilor pe care romanul, în epoca modernă, le substituie. Două decenii mai târziu, Flaubert denunţa romanul ce căuta cu orice preţ să susţină o teză socială şi se proclamă adeptul **impersonalităţii în artă**. **Naturalismul**, descriere ştiinţifică a realităţii, desprins din realism, un fel de exacerbare a observației veridice, abundă în scene dure, patologice. Un tablou din „La terre" de Zola, plin de lupte familiale, de atrocități, de sânge, puroaie, boli, scene de violuri, incesturi, morbidități, se înscrie, neîndoielnic, pe linia descrierii nude, dure, promovată de acest curent literar.

Realismul devine, în proză, curentul dominant al sfârșitului de secol al XIX-lea și al întregului secol al XX-lea, contribuind la realizarea unor ample fresce sociale, o proiecție vastă în ficțiune a complexei realități pe care o străbate lumea modernă. La englezi, realismul a fost promovat de Charles Dickens („Timpuri grele", „Documentele postume ale clubului Pickwick", „Oliver Twist"), la ruși de Dostoievski, („Crimă și pedeapsă", „Frații Karamazov", „Idiotul"), de Tolstoi, cu epopeicul „Război și pace", de Gogol și de Cehov. La americani, lumea negrilor și sclavia, lumea omului mărunt, care se înalță cu greu în viață, sunt prezentate de Harriet Beecher-Stowe, în „Coliba unchiului Tom", și de Mark Twain, în „Aventurile lui Huckleberry Finn", iar mai târziu, în secolul XX, apar promotorii **realismului dur**, William Faulkner de pildă („Orașul", „Cătunul", „Casa cu coloane", „Zgomotul și Furia") imaginând, la fel ca Swift, un teritoriu imaginar din sudul Statelor Unite, Yocknapatawpha, în care își plasează personajele puternice ale lumii sale fictive. Hemingway, în „Bătrânul și marea", trasează parabola omului care încearcă a-și depăși condiția existențială, pescarul Santiago fiind expresia deznădejdii insignifiantei ființe umane în fața imensității lumii, într-o luptă comparabilă cu truda lui Sisif.

La noi, realismul are ecouri aproape simultane cu răspândirea în plan european a curentului, dezvoltându-se pe măsura creării speciilor prozei românesti, mai întâi prin **fiziologie**, la Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, apoi prin **schiță**, **nuvelă** și **roman**. Un prim roman notabil în literatura română este „Ciocoii vechi și noi" (1863), de Nicolae Filimon, urmând nuvelele și romanele lui Slavici, romanele lui Duiliu Zamfirescu din ciclul Comăneștenilor, piesele de teatru și schițele lui Caragiale. Realismul devine un curent literar prolific în secolul al XX-lea, prin Liviu Rebreanu, remarcabil fiind romanul „Ion", canonic pentru structura exemplară a acestei specii literare, prin Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, exercitarea realismului prelungindu-se, cu necesarele experiențe novatoare, de-a lungul întregului secol, până la Marin Preda, Petru Dumitriu, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Fănuș Neagu, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc și la postmodernistul Mircea Cărtărescu.

Realismul reflectă, în planul ficțiunii, o lume de o veridicitate complexă, imitație perfectă a celei reale, personajele nefiind de regulă supuse nici unui act de poetizare inutilă, în afară de sublimul autentic al unor personaje remarcabile și memorabile, rare în această latură tematică. De cele mai multe ori, personajele realiste nu pot ieși din rolurile ce le-au fost repartizate: Julien Sorel din „Roșu și Negru" al lui Stendhal nu reușește să-și împlinească dorința arivistă, doamna Bovary a lui Flaubert se sinucide din lipsă de perspectivă, fiind **provinciala ideală**, la fel ca eroinele din nuvelele lui Mihail Sadoveanu, „Locul unde nu s-a întâmplat nimic" și „Însemnările lui Neculai Manea". Lumea lui Gogol, a lui Dostoievski și Cehov este populată de mici funcționari, cutremurați de vorbele șefului, murind la un strănut neașteptat, alcătuind o societate de intelectuali ce discută despre schimbarea lumii, într-o livadă de vișini, fără a face însă nimic în acest scop, sau de criminali fioroși ce-și scot la iveală adevărata față după lungi deliberări. Jack London („Colț Alb") în Anglia, Flannery O'Connor („Judecata de apoi"), scriitoare din sudul Statelor Unite, danezul Henrik Ibsen, italianul Fogazzaro („Mica lume de altădată") descriu aceeași lume demitizată, defetișizată, lipsită de farmec, **expresie a banalității cotidiene**. Proust, în romanul „În căutarea timpului pierdut", populează universul literar cu duci și conți întârziați în lumea modernă, cu oameni având obscure înclinații patologice, singurele evadări ale scriitorului din celebra cameră cu pereții căptușiți cu plută în care scria fiind în trecut, pe vremea bunicii, în timpuri patriarhale, cu **madlenele** evocatoare înmuiate în ceai. Rememorările acestea sunt pline de nostalgie, dar nu fac decât să pecetluiască condiția tristă a omului modern, supus din ce în ce mai mult unor ambiții deșarte sau unor acute crize de conștiință. Personajele realiste sfârșesc mai totdeauna rău, istoria vieții lor fiind, în cele mai multe cazuri, „istoria unui eşec", aceea a unei înălţări temporare şi a unui declin inevitabil. Ele nu-şi pot transcende condiţia umană, pot, în schimb, să facă avere şi să moară împăcate cu soarta (nu mai întâlnim revoltaţi de tipul eroilor byronieni) sau să rămână sărace, ilustrând temele dominante ale curentului. În „Mara" de Slavici, eroina câştigă bani şi respect, dar se dezumanizează fără să-şi dea seama, Ion din romanul omonim al lui Rebreanu moare, condamnat parcă de o instanţă divină pentru blestemata lui sete de pământ; chiar Otilia lui G. Călinescu îşi pierde cu timpul aura misterioasă, iar personajele feminine create de Hortensia Papadat-Bengescu, privite din perspectiva temporală, anihilatoare, devin patetice, coborâte din lumea mondenă la umila condiţie umană. Încă din primul roman realist al literaturii române, „Ciocoii vechi şi noi" al lui Nicolae Filimon, omul umil de la început rămâne la fel de mizer în final, nereuşind să scape din orizontul mărunt al lumii sale nici prin mărire temporară, nici prin avere.

Cum spunea René Wellek, există un **realism etern**, care implică problema epistemologică a relaţiei dintre artă şi realitate. Dacă există ceva mai neplăcut, mai rău în lume, atunci el este descris de tuşa groasă a realismului, care aneantizează aspiraţiile şi închide porţile unei evadări salvatoare.

Manualul SIGMA

POVESTEA LUI HARAP-ALB

Repere analitice

„POVESTEA LUI HARAP-ALB", BASM CULT:

- este un basm cu autor cunoscut, publicat de Ion Creangă în revista „Convorbiri literare" la 1 august 1877;
- acţiunea se dezvoltă pe structura narativă a basmului popular, caracterizată prin proiecţia întâmplărilor într-o lume fabuloasă, prin opoziţia dintre bine şi rău şi succesiunea de episoade (funcţii) tipice, în care însă autorul inserează o temă iniţiatică şi o problematică morală.

TEMA BASMULUI:

- „Povestea lui Harap-Alb" prezintă o complexă **aventură iniţiatică**, prin care protagonistul se maturizează şi se pregăteşte pentru a deveni împărat;
- în „Basmele române" (1895), Lazăr Şăineanu include „Povestea lui Harap-Alb" în ciclul „Isprăvilor eroice", de tipul „Apă vie şi apă moartă" (această ultimă secvenţă bazându-se pe apariţia, în final, a apei miraculoase, dătătoare de viaţă).

STRUCTURA NARATIVĂ:

- **narator omniscient**, care se implică uneori în naraţiune prin observaţii personale, încercând să atragă şi cititorul/ascultătorul în desfăşurarea acţiunii, prin bine cunoscuta **oralitate** a stilului din scrierile lui Creangă;
- **timpul**: timp fabulos, nedeterminat, redat în general în basm prin formula „a fost odată ca niciodată", echivalent cu timpul mitic numit de Mircea Eliade *in illo tempore* („în acel timp", „în vremea aceea"); fiind basm cult, „Povestea lui Harap-Alb" micşorează distanţa dintre timpul naraţiunii (timpul discursului) şi timpul evenimentelor (timpul fabulei), întâmplările părând a fi petrecute de curând, într-o lume cunoscută şi accesibilă ascultătorilor, ieşită temporar din sfera miticului: „Amu cică era odată într-o ţară un craiu, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată...";

- **spațiul**: este vag conturat, în corespondență cu timpul nedeterminat, acțiunea desfășurându-se în trei împărății (a craiului care are trei fii, a împăratului Verde și a împăratului Roș); aventurile drumurilor între acestea și ramificațiile spațiale dau acțiunii o structură complexă; pe aceste trasee, unele repere spațiale dobândesc o valoare de simbol: **casa părintească** își păstrează funcția ocrotitoare chiar și pentru personajele care nu trec probele inițiatice: „lehamite și de împărăție și de tot, că doar, slava Domnului, am ce mânca la casa d-tale"; **podul** exprimă „simbolismul trecerii și caracterul adeseori primejdios al acestei treceri, specifică oricărei călătorii inițiatice" (DS); **pădurea** ia aspect de **labirint** al cunoașterii, „o încrucișare de drumuri din care unele sunt fără ieșire și constituie fundături, prin mijlocul cărora trebuie să descoperi drumul ce duce la centrul acestei pânze de păianjen" (DS); **fântâna** (cu aspect de grotă sau de peșteră) simbolizează metamorfoza personajului, care coboară în adâncuri și iese cu o identitate schimbată, cu alt nume: Harap-Alb; **Grădina Ursului** și **Pădurea Cerbului**, locuri cu bunătăți și bogății miraculoase, stăpânite de animale emblematice: **ursul, animal htonian**, păzitor al roadelor pământului, și **cerbul** cu blana țesută cu nestemate, **ființă solară**, care poartă lumina, simboluri deci ale forțelor telurice și cosmice;
- **episoade tipice** (acțiuni, **funcții** ale basmului fantastic): **lipsa** (împăratul Verde nu are urmași în linie masculină); necesitatea **plecării** eroului de acasă (împăratul Verde, „moșul", îi cere fratelui său, craiului, un nepot care să preia tronul împărăției); **alegerea eroului** (frații cei mari nu trec proba inițiatică); **înzestrarea cu unelte și instrumente magice** (fiul cel mic dobândește hainele, armele și mai ales calul năzdrăvan al tatălui său); **interdicția** de a trece peste podul cu ursul; **încălcarea** ei de către fiul cel mic și curajos; **deplasarea spațială** între două împărății; **vicleșugul** (Spânul își înșală victima și pune stăpânire pe ea); **sosirea incognito** (personajele sosesc sub identitate schimbată în împărăția lui Verde-Împărat); **pretențiile neîntemeiate** ale falsului erou; **încercările grele** (încercările sunt trecute de erou); **recunoașterea** (identitatea eroului va fi dezvăluită în cele din urmă); **demascarea** falsului erou, Spânul; **pedeapsa** (falsul erou este pedepsit); **căsătoria** (eroul se căsătorește și e înscăunat împărat);
- **formulele inițiale, mediane** și **finale** sunt direct legate de caracteristicile narațiunii; **formula inițială** proiectează acțiunea într-un timp și un spațiu fabulos, prevenind cititorul asupra convențiilor narative cerute de basm, invitându-l să accepte întâmplările neobișnuite prezentate; totuși, în „Povestea lui Harap-Alb", formula inițială „Amu cică era odată" („amu" = prezentul narativ; „odată" = timpul fabulos al întâmplărilor) apropie mai mult timpul mitic de cel real al naratorului, basmul cult fiind, în cazul lui Creangă, mai aproape de lumea țărănească evocată, de pildă, în „Amintiri din copilărie"; **formulele mediane** sunt cele mai expresive din „Povestea lui Harap-Alb", având rolul de a face o legătură mai firească între episoade și de a comprima timpul narațiunii; acestea apar mai ales în descrierea călătoriilor lui Harap-Alb: „și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă"; „mai merge el înainte prin codru cât merge"; „**Harap-Alb** și cu ai săi mai merg ei cât merg și, într-o târzie vreme, ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, ca cuvântul din poveste, înainte mult mai este"; **formula finală** închide spațiul fabulos, readucând ascultătorul/cititorul în lumea reală; naratorul își diminuează în chip ironic rolul de creator al lumii fictive, numindu-se el însuși „un păcat de povestariu, fără bani în buzunariu", detașându-se astfel de eclatanta lume a basmului;
- **incipitul** și **finalul**: sunt determinate de formulele folosite; **incipitul** este **direct**, *ex abrupto*, cuprinzând, în câteva fraze, date esențiale despre timp, spațiu, personaje și intriga acțiunii; **finalul** este, ca în orice basm, **închis**: eroul se căsătorește cu fata

împăratului Roş şi devine, la rândul lui, împărat, încheind astfel un ciclu iniţiatic, pe care nu el îl va mai repeta, ci un alt erou care, în alt basm, va relua scenariul narativ; totuşi, finalul poate fi interpretat şi cu o deschidere în plan simbolic, întrucât basmul se încheie cu imaginea unei lumi în sărbătoare, fiind prelungită la nesfârşit, ca un stop-cadru al fericirii mitice, raportat, în registru ironic, la condiţia umană: „Şi a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă; cine se duce acolo bè şi mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea şi mănâncă, iar cine nu, se uită şi rabdă.".

PERSONAJELE:

- **Harap-Alb**, personajul principal, **protagonistul** basmului; **personaj pozitiv, eponim**; faţă de eroul tradiţional al basmului, Harap-Alb are trăsături caracteristice basmului nuvelistic, părând în multe situaţii un om obişnuit, neajutorat, faptele eroice aparţinând, cele mai multe, **personajelor adjuvante**;
- **Spânul, personajul negativ, antagonist**, care, în opoziţie cu personajul principal, creează **antiteza** fundamentală a basmului, dintre **bine** şi **rău**; Spânul este un **personaj-instrument**, un mistagog (iniţiator, maestru spiritual), necesar pentru proiectarea întregului scenariu iniţiatic în care este angajat fiul cel mic al craiului; el ar fi uşor de biruit de către animalul năzdrăvan: „Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale spânului; şi să fi vrut, de demult i-aş fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-şi mai joace calul."; acesta nu-l suprimă de la început, deoarece scenariul basmului cuprinde o temă iniţiatică la îndeplinirea căreia conlucrează celelalte personaje: craiul, Sfânta Duminică, Spânul, calul năzdrăvan;
- **personaje adjuvante** (ajutătoare): **calul**, animal fabulos, mijloc ideal al deplasării în basm, confident şi sfătuitor de mare preţ în acelaşi timp; calul redevine tânăr, se regenerează mâncând jăratic şi stăpâneşte dimensiunile cosmice ale spaţiului, purtându-l pa Harap-Alb „De la nouri către soare,/ Pintre lună şi luceferi,/ Stele mândre lucitoare"; **Sfânta Duminică**, personaj din mitologia română care păstrează puternice trăsături creştine, bunătate, milostenie, puteri miraculoase, date de o legătură directă cu divinitatea (în basmele populare apar şi Sfânta Vineri, Sfânta Miercuri ş.a.); **tovarăşii năzdrăvani**: Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă; pe lângă aspectul grotesc, monstruos (însă „monştri simpatici" – G. Călinescu), aceştia reprezintă simboluri ale stihiilor (gerul), ale stărilor fiziologice care au înspăimântat omul în istoria sa (foamea, setea) sau ale stăpânirii spaţiului şi timpului; unele dintre acestea sunt **personaje complementare**, asociate pe baza unor trăsături sau puteri comune: Flămânzilă – Setilă, Ochilă – Păsări-Lăţi-Lungilă; aceste personaje se întâlnesc, după cercetarea lui Lazăr Şăineanu, în basme răspândite pe o arie geografică mai largă. Chiar în „Ţugulea, fiul unchiaşului şi al mătuşei", cules de Petre Ispirescu, se află Flămândul, Setosul, Gerosul, Ochilă şi Păsărilă; într-un basm ceh, personaje sunt Lungul, Largul şi Agerul-Ochilor; într-o poveste bretonă, „Les compagnons...", personajelor din „Povestea lui Harap-Alb" le corespund le Mangeur (Mange-Tout), le Buveur (Boit-Tout), le Coureur (Attrape-Tout), le Tireur şi Fine-Oreille;
- **personaje donatoare**, cele care dau eroului un obiect de recunoaştere sau cu puteri miraculoase, care îl ajută la nevoie: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor; personajele donatoare sunt, indirect, personaje adjuvante;
- **fata împăratului Roş**, nelipsitul personaj feminin, care, ca în toate basmele, se dobândeşte prin numeroase probe, şase în total, pe care le trec personajele adjuvante şi donatoare: casa de aramă încinsă cu un foc în care s-au ars 24 de stânjeni de lemne, răcită prin puteri miraculoase de Gerilă; ospăţul pantagruelic, în care se întrec Flămânzilă şi Setilă; alegerea seminţelor de mac din nisip, în care se angajează Crăiasa furnicilor; găsirea fetei de

împărat, ispravă a lui Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă; identificarea fetei împăratului Roş, care avea o sosie, un dublu, în care se implică Crăiasa albinelor; întrecerea calului lui Harap-Alb cu turturica fetei de împărat, care aduc smicele de măr dulce, apă vie şi apă moartă, folosite la reînvierea din final a eroului; fata împăratului Roş are, în acest episod, rol de taumaturg, de vindecător, reînviindu-l pe Harap-Alb, după ce, prin moarte („atâta vreme să ai a mă sluji, până când îi muri şi iar îi învie"), acesta se eliberează de jurământul faţă de Spân; în acelaşi timp, ea devine împărăteasă, înscriindu-se în scenariul general al basmului;

- **personajele secundare** reprezintă categoria cea mai extinsă din basm, cuprinzând, în afară de Harap-Alb, pe toate celelalte; unele sunt **episodice** (Sfânta Duminică, tovarăşii năzdrăvani ş.a.), altele sunt socotite **personaje periferice** (craiul, fraţii lui Harap-Alb, fetele împăratului Verde).

ARTA LITERARĂ:

- basmul păstrează trăsăturile definitorii ale prozei lui Creangă: **oralitatea, arta naraţiunii**, abundenţa şi **strălucirea dialogului**, creator de tipuri şi de atmosferă;
- **portretele** tovarăşilor năzdrăvani sunt extrem de elocvente, rezultate dintr-o **viziune caricaturală**, uneori grotescă, **ironie, umor, dialog scânteietor**;
- exagerarea şi amplificarea trăsăturilor fizice şi a puterilor personajelor ţine de viziunea scriitorului francez Rabelais, din „Gargantua şi Pantagruel".

Comentariu literar

Poveştile lui Creangă se dezvoltă din acelaşi **orizont fabulos** în care se proiectează întreaga sa operă literară. Procesul creaţiei este complex, ca şi arta scriitorului, căci, în majoritatea poveştilor, se toarnă într-o formă nouă, inimitabilă, originală, un fond preexistent de motive şi de idei universale, caracteristice tuturor basmelor lumii. Ion Creangă nu este un simplu „povestariu", cum s-a spus (Vladimir Streinu), care, în naraţiune, se lasă condus de simpla succesiune de motive, de „funcţii" ale basmului fantastic (V. I. Propp, „Morfologia basmului"), mai puţin atent la conexiunea lor fluentă şi îndeosebi la expresia literară, ci este un creator autentic şi total, care integrează în universul imaginar numai acele elemente ce slujesc, ca şi în „Amintiri din copilărie", cel mai bine ideea artistică fundamentală. Aceasta este o trăsătură evidentă a basmului cult, care nu operează numai cu magma primordială a naraţiunii, a poveştii, cu miticul pur, ci presupune elaborare, minuţie, precizie a expresiei, o perfectă funcţionalitate a ei în ansamblul textului. Dacă luăm numai două astfel de basme culte, „Făt-Frumos din lacrimă", de Mihai Eminescu, şi „Povestea lui Harap-Alb", de Ion Creangă, vom constata îndată diferenţa faţă de basmul popular, datorată disponibilităţilor creatoare ale autorilor: preponderenţa **descrierilor** de factură romantică, superbe, comparabile cu marile viziuni ale poeziei, în cazul lui Eminescu; **arta naraţiunii**, alături de abundenţa şi **strălucirea dialogului**, creator de tipuri şi de atmosferă, la Creangă, adică tocmai ceea ce Jean Boutière reproşa, dintr-o regretabilă neînţelegere, ca fiind în plus în text. În câteva poveşti, cu o epică mai simplă, „Soacra cu trei nurori", „Punguţa cu doi bani", „Capra cu trei iezi", „Fata babei şi fata moşneagului", chiar în „Povestea lui Stan Păţitul", Creangă apelează, ca şi în „Amintiri din copilărie", la **proiecţia în fabulos** a unor întâmplări aparent banale, desprinse din lumea satului, graniţa dintre real şi fantastic fiind incertă şi mereu oscilantă. În marile poveşti însă, în „Povestea lui Harap-Alb" îndeosebi, procedeul este contrar, operându-se în mod curent **extracţia din mit** a unor „funcţii sau acţiuni constante" (V. I. Propp), a unor motive şi personaje, pe care le pune în coerenţă, într-o operă literară cu tentă puternică de originalitate, creaţie exclusivă a lui Ion Creangă.

Să investigăm mai întâi acest fond originar, încă neformatat, cu rădăcini foarte adânci, mergând până în arhaitate, în vremea epopeilor homerice, şi pe o arie foarte largă, „euro-asiatică" (G. Călinescu). Într-o lucrare monumentală, „Basmele române" (1895), Lazăr Şăineanu include tematica basmului „Povestea lui Harap-Alb" în ciclul „Isprăvilor eroice", de tipul „Apă vie şi apă moartă", această ultimă secvenţă bazându-se pe apariţia, în final, a apei miraculoase, dătătoare de viaţă. Din multitudinea de texte şi de variante, pe lângă motivul probelor iniţiatice şi al încercării bărbăţiei, reţinem câteva personaje şi episoade tipice. Cel cu spânul figurează în versiunile greceşti şi sârbe ale ciclului amintit. Făt-Frumos, căzut în slujba unui personaj inferior, aminteşte de eroii mitologiei greceşti: Heracle este sclavul lui Euristeu, Perseu se află în serviciul regelui Polyctet, Poseidon se supune lui Laomedon, Apollo lui Admet. Expediţiile lui Harap-Alb, asociat cu tovarăşi năzdrăvani, fac trimitere la călătoria Argonauţilor în căutarea lânii de aur din Colchida. Spânul, ca personaj, apare şi în basme neogreceşti, „Fiul împăratului şi spânul", „Spânul", în care protagonistul este sfătuit, ca şi în „Povestea lui Harap-Alb", să nu se întovărăşească cu omul spân, apoi substituţia se face, eroul trecând probe asemănătoare, ajutat de albine, furnici, lei sau vulturi. Tovarăşii năzdrăvani, corespunzători lui Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăţi-Lungilă, se întâlnesc, după cercetarea lui Lazăr Şăineanu, în basme răspândite pe o arie geografică mai largă. Chiar în „Ţugulea...", cules de Petre Ispirescu, se întâlnesc Flămândul, Setosul, Gerosul, Ochilă şi Păsărilă. Într-un basm ceh, personaje sunt Lungul, Largul şi Agerul-Ochilor; într-o poveste bretonă, „Les compagnons...", personajelor din „Povestea lui Harap-Alb" le corespund le Mangeur (Mange-Tout), le Buveur (Boit-Tout), le Coureur (Attrape-Tout), le Tireur şi Fine-Oreille.

De altfel, „Povestea lui Harap-Alb" include episoadele (funcţiile) esenţiale ale unui basm, în viziunea lui Propp: **absenţa, prejudiciul, lipsa** (împăratul Verde nu are urmaşi pe linie masculină); necesitatea **plecării** eroului de acasă (împăratul Verde, „moşul", îi cere fratelui său, craiului, un nepot care să preia tronul împărăţiei); **alegerea eroului** (fraţii cei mari nu trec proba iniţiatică); **înzestrarea cu unelte şi instrumente magice** (fiul cel mic dobândeşte hainele, armele şi mai ales calul năzdrăvan al tatălui său); **interdicţia** de a trece peste podul cu ursul; **încălcarea** ei de către fiul cel mic şi curajos; **deplasarea spaţială** între două împărăţii; **vicleşugul** (Spânul îşi înşală victima şi pune stăpânire pe ea); **sosirea incognito** (personajele sosesc sub identitate schimbată în împărăţia lui Verde-Împărat); **pretenţiile neîntemeiate** ale falsului erou; **încercările grele** (încercările sunt trecute de erou); **recunoaşterea** (identitatea eroului va fi dezvăluită în cele din urmă); **demascarea** falsului erou, a Spânului; **pedeapsa** (falsul erou este pedepsit); **căsătoria** (eroul se căsătoreşte şi e înscăunat împărat).

Sub această structură generală de **basm popular** se ascund simboluri profunde, adunate, la fel ca în „Amintiri din copilărie", într-o idee esenţială. Ca şi Nică a lui Ştefan a Petrei, Harap-Alb se angajează într-o fascinantă aventură a cunoaşterii, întâmpinând aceleaşi obstacole şi primejdii, cu deosebirea că, în basm, limitele realului şi ale imposibilului sunt în cele din urmă învinse. Ceea ce în „Amintiri din copilărie" nu se împlineşte, frustrările şi eşecurile lui Nică se substituie aici prin izbânda finală a eroului de basm. Drumurile sale devin, în „Povestea lui Harap-Alb", călătorii de dimensiuni cosmice, „În înaltul ceriului,/ Văzduhul pământului;/ Pe deasupra codrilor,/ Peste vârful munţilor;/ Prin ceaţa măgurilor,/ Spre noianul mărilor [...]/ De la nouri cătră soare,/ Pintre lună şi luceferi,/ Stele mândre lucitoare", Creangă vădind aici, în mod neaşteptat, aceeaşi vocaţie a imaginării spațiilor astrale ca și Eminescu. În sensurile sale adânci, ultime, „Povestea lui Harap-Alb" simbolizează astfel **epopeea cunoașterii și a existenței umane**, proiectate când și când, nu totdeauna, în fabulos.

De aceea, corelația **real-fantastic** este aici mai bine marcată decât în alte creații de aceeași factură. Povestea se inițiază parcă de aproape, cu întâmplări petrecute de curând, într-o lume cunoscută și accesibilă ascultătorilor, ieșită temporar din sfera miticului: „Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori. Și craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată...". Se pot distinge, în arhetipologia generală, mai multe **trepte ale arhaității**, dar în basmul cult, și mai ales la Creangă, nu se mai atinge niciodată faza miticului autentic, originar, cu întâmplări petrecute *in illo tempore*. Creației originare a lumii autorul îi adaugă efortul de creație propriu, vocația sa demiurgică, impregnată cu o mare doză de ironie și de umor față de evenimente și personaje, acestea fiind, pe scara arhetipologiei generale, atribute ale realismului. Satira, ironia, umorul sunt modalități de desacralizare a mitului, de înscriere a sa, dacă nu în cotidian, ca în literatura realistă, cel puțin aici, în povești, într-o fază intermediară, **eroică**, întâlnită la Rabelais sau la Cervantes. La Creangă este, se pare, ceva mai mult: râsul său, ca și în „Amintiri din copilărie" de altfel, nu este neapărat o coborâre, ci o accedere la starea mitică a personajelor și a întâmplărilor. Râsul său este, astfel, hohot al zeilor, un **râs homeric**.

Din punctul de vedere al realităților și al situațiilor ilustrate, „Povestea lui Harap-Alb" aparține acestui nivel de reflectare a realului: **lumea** este, ca și în celelalte povești, deja **umanizată**, chiar personajele divine sunt **antropizate**, prin specularea genială a unei erori ce ține de sistemul referențial al povestitorului anonim. Nu e de mirare că Sfânta Duminică are înfățișarea unei femei în vârstă (procesul de erodare a frumuseții este general în desacralizarea mitului), că Dumnezeu umblă pe pământ sub o formă ce nu înspăimântă, nici nu provoacă smerenie, fiind un fel de bunic dotat cu puteri ieșite din comun, ce are grijă de fiecare destin în parte și care nu se abține să facă acte caritabile pentru personajele preferate. Ca orice alt basm, „Povestea lui Harap-Alb" este, în schema epică de bază, o **scriere fantastică**, respectând **principiul dualității**, al **conflictului bine-rău**. Dar, deși lucrurile ar putea fi atât de mult simplificate, accentul este pus pe **scriitură** și pe **atmosferă**, pe **conturarea personajelor** și a **situațiilor comice**, pe **limbajul popular** și pe variantele dialectale ale limbii române. Harap-Alb se confruntă cu mai multe tipuri de rău: **neputința omului** de a săvârși fapte eroice, de a stăpâni timpul și spațiul, fiind nevoit să apeleze la calul năzdrăvan, la furnică, albină, la tovarășii miraculoși; **viclenia lumii**, reprezentată de omul spân; **lupta cu forțele naturii**, cu ursul, cu cerbul, chiar cu **demonia** împăratului Roș, care îl supune pe erou la nenumărate încercări.

Timpul basmului cult, deși **nedeterminat**, nu mai este unul **mitic**. Nici calul, care vorbește, mănâncă jăratic și zboară ca vântul și ca gândul, nu mai pare, în convenția basmului cult, cu adevărat ieșit din comun; el face parte din categoria **animalelor fantastice domestice** și, ca atare, nu poate uimi, cititorul sau ascultătorul basmului așteptându-se, într-un firesc al convenției literare, oricând să apară. Animalele fantastice sau imaginare întâlnite în visele copiilor sunt, de multe ori, un fel de **substitute ale camarazilor** de joacă. De fapt, prin raportarea tuturor acțiunilor la un cadru compatibil cu realul, trăirile sunt **diminuate**, aduse într-un perimetru al lumii apropiate. Cum s-ar spune în basm se povestește **o aventură a unui fecior de crai plecat în căutarea fericirii sale lumești**. Poate de aceea, drept consecință a acestei nedeterminări umane, a acestei imperfecțiuni **a lumii nefacerii**, „mai toate țările erau bântuite de războaie grozave", de primejdii și cine se duce la capătul lumii riscă să rămână acolo pentru totdeauna, ceea ce, de altfel, se și întâmplă cu feciorul cel mic al craiului. Este de remarcat însă că, pe măsură ce înaintăm în **timpul arhaic**, călătoriile se fac mai uşor, aventurile sunt mai firesc realizabile. În „Povestea lui Harap-Alb" mai greu este începutul acţiunii. Primii doi fii de crai chiar îl ratează definitiv, rămânând în **timpul comun**, comod, aparent protejat, al existenţei. Pentru ei, ca şi pentru Nică în „Amintiri din copilărie", spaţiul **se închide**, devine **protector**, **aventurile** se realizează la dimensiuni reduse, primul eşec întorcându-i la casa părintească, cu „lehamite şi de împărăţie şi de tot". **Regresiunea dimensiunilor** este caracteristica esenţială a coborârii în **timpul prozaic**. Dacă în epopeile despre facerea lumii, despre luptele între generaţiile de zei, naraţiunea avea dimensiuni mitice, pe măsura trecerii timpului pământul este abandonat unor fiinţe cu puteri mai reduse, care acţionează într-un univers limitat.

În „Povestea lui Harap-Alb", acţiunea oscilează între **real şi mitic**, se proiectează în permanenta ambiguitate **real-fantastic**, personajele umane păstrând toate caracteristicile unor fiinţe obişnuite: timpul lor trece repede, la cârma împărăţiei trebuie să vină descendenţi destoinici, substituţi care să ducă mai departe programul existenţial: „Amu cică împăratul acela, aproape de bătrâneţe, căzând la zăcare, a scris carte frăţine-său craiului...". Acesta este motivul începerii aventurii şi, prin ineditul ei, ce poate schimba destine pământene, impune şi **încercarea iniţiatică** pe care trebuie să o îndeplinească cei trei fii de crai pentru a deveni vrednici urmaşi ai tatălui lor. La fel ca în „Amintiri din copilărie" şi în alte poveşti, drumul presărat cu primejdii devine **probă iniţiatică**, pentru a face posibilă alegerea între cei trei fii de împărat. Numărul **trei** este, şi acesta, ca în orice basm, magic: fiii de crai sunt trei, dar numai al treilea are calităţi superioare, fiind capabil de **aventură**, de a **trece dincolo** de limitele realului. În plus, el este **predestinat**, fapt dezvăluit de Sfânta Duminică: „...ţie a fost scris de sus să-ţi fie dată această cinste.".

Pentru a face faţă încercării, fiul cel mic îşi procură, sfătuit îndeaproape de Sfânta Duminică, **instrumentele** necesare izbânzii. Sub aparenţa de babă „stremţuroasă", „gârbovă de bătrâneţe, care umbla după milostenie", Sfânta Duminică, prin puterile magice pe care le are („ştiu dinainte ceea ce au de gând să izvodească puternicii pământului şi adeseori râd cu hohot de nepriceperea şi slăbiciunea lor"), este un **agent al destinului** şi îl determină pe fiul de crai să privească lumea cu alţi ochi, să o cunoască în adevărata ei esenţă. Calul dobândit la îndemnul ei este un mijloc de transport fantastic; el devine tânăr, **se regenerează** mâncând jăratic, amintind de locuitorii miticei Atlantida sau ai Hiperboreei, care se păstrau tineri, vreme de o mie de ani, prin descărcări de fulgere. Calul **aşteaptă aventura**, este metamorfozabil, pare a fi uitat acolo din timpuri revolute, predestinat pentru astfel de acţiuni: timpul nu-l poate ucide, îi poate schimba numai aparenţa. Pentru astfel de personaje fantastice, înfăţişarea este doar un pretext de disimulare şi de integrare în lumea cotidiană: ele trebuie să urmeze un calendar de existenţă similar cu al fiinţelor vii. Nu este de mirare, aşadar, că o **atingere a lumii ascunse** îl preschimbă, îl face apt pentru misiune. Focul conţine, de fapt, energia originară a vieţii, numai basmele păstrând sensul ascuns al acestui adevăr primordial.

Viteza de deplasare este un alt mijloc de acces în lumea mitică: calul poate să-l ducă pe erou cu viteza vântului sau a gândului, să ajungă până la nori, la lună sau la soare, semănând cu acele **vimana** de care pomenesc scrierile indiene „Mahabharata" şi „Ramayana", vehicule capabile să transporte călătorul pe Pământ, în Sistemul Solar şi dincolo de el. La celţi, un echivalent al calului este **corbul**, care poate să învingă şi el timpul şi spaţiul pentru a ajunge în miticul paradis al femeilor frumoase şi mereu tinere. Fiinţa umană este însă extrem de fragilă în raport cu puterile animalului fantastic, metamorfozat în calul năzdrăvan sub forma unui cal: „– Ei, stăpâne, cum ţi se pare? Gândit-ai vreodată că ai să ajungi: soarele cu picioarele, luna cu mâna şi prin nouri să cauţi cununa? – Cum să mi se pară, dragul meu tovarăş? Ia, m-ai băgat în toate grozile morţii, căci, cuprins de ameţală, nu mai ştiam unde mă găsesc şi cât pe ce erai să mă prăpădeşti."

Calul pare că poate deplasa chiar planurile temporale. **Nemurirea** de care se bucură demonstrează că provine dintr-un loc situat dincolo de timp: calul l-a slujit, în tinereţe, şi pe tatăl eroului, ciclurile temporale neafectându-l. Cu el alături, pornit la drum, fiul de crai pierde şirul timpului: zilele se fac una, două, până la patruzeci şi nouă, până când lumea, spaţiul de fapt, se schimbă, eroul ajungând în cele din urmă într-un codru nepătruns, un labirint din care nu mai poate ieşi. Codrul este un **obstacol** necesar în basm, un generator de piedici, pentru că de aici îşi face apariţia Spânul, omul rău în genere, care instituie opoziţia fundamentală a basmului dintre bine şi rău. Referirile la astfel de personaje sunt numeroase în toate mitologiile popoarelor: la celţi se vorbeşte de **Sleagh Maith**, demoni mici de statură, cărora le plăcea să hărţuiască oamenii singuratici. Viclenia este una dintre calităţile Spânului, de aceea, cu scopuri ascunse, el se angajează slugă la Harap-Alb. Drumul parcurs de cei doi este **pustiit**, oamenii îşi fac apariţia cu greu, iar cantitatea de vegetaţie arată gradul de întoarcere în **timpul arhaic**, semn al imersiunii în vremurile mitice. Tipologic, aparent, în planul comun al basmului, Spânul reprezintă **fiinţa primară**, **imperfectă**, nutrind însă ambiţii de mărire şi reuşind, prin şantaj, să devină stăpânul lui Harap-Alb. Spânul este însă, în basmul lui Creangă, un personaj absolut necesar, care trebuie să desăvârşească, prin asprime şi mascată cruzime, iniţierea protagonistului, e **un personaj-instrument**, pe care calul năzdrăvan l-ar putea oricând suprima cu uşurinţă, lucru ce se produce însă numai la sfârşitul basmului, când Spânul şi-a încheiat misiunea iniţiatică.

În schimb, deşi este naiv, uşor de păcălit, deloc un Făt-Frumos obişnuit din basme, feciorul de crai are calităţi intrinseci, prin care devine învingător, până la urmă, în lungul şir de încercări la care este supus în continuare. Biruind **ursul** din grădina cu „sălăţi", **animal htonian**, păzitor al roadelor pământului, şi **cerbul** cu blana ţesută cu nestemate, **fiinţă solară**, care poartă lumina, stăpânind deci forţele telurice şi cosmice, Harap-Alb săvârşeşte **o nouă iniţiere**, se reiniţiază după eroarea făcută. Spânul, aparent condus nu de inteligenţă, ci de viclenie şi de ură, în loc să-l răpună pe fiul de crai, îl fortifică, îl pregăteşte cu adevărat pentru a fi împărat.

Călătoria către împăratul Roş este cea mai neobişnuită şi mai plină de pitoresc, Harap-Alb întâlnind alte personaje donatoare şi alte personaje adjuvante: Crăiasa furnicilor, Crăiasa albinelor şi tovarăşii năzdrăvani, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă. Fiecare deţine controlul absolut asupra **stihiilor naturii**, putând micşora sau mări, la nevoie, dimensiunile unui dezastru. Încercările iniţiatice devin tot mai numeroase, într-o adevărată avalanşă, parcă pentru a surprinde şi apoi compensa punctele slabe ale protagonistului acţiunii. Casa de aramă a împăratului Roş, menită să-i ardă pe oaspeţii nedoriţi, devine, la suflarea lui Gerilă, „un sloiu de gheaţă", mâncarea şi băutura puse la dispoziţie de gazdă în proporţii pantagruelice sunt consumate într-un timp record, Flămânzilă şi Setilă ţipând apoi că mor de foame şi de sete (parcă într-o reeditare a legendelor vechi germanice, unde zeul Thorr era capabil să mănânce boi întregi şi să bea butoaie de bere), seminţele de mac sunt separate de nisip cu ajutorul furnicilor, fata de împărat este găsită tocmai pe faţa nevăzută a lunii de către Ochilă şi Păsări-Lăţi-Lungilă şi tot ea este deosebită de sosia ei cu ajutorul Crăiesei albinelor. Tovarăşii lui Harap-Alb sunt ridicaţi la rangul de eroi, asemenea calului năzdrăvan, neavând vârstă, ci fiind doar expresii ale stăpânirii şi folosirii benefice a elementelor naturii. Aceste secvenţe narative sunt cele mai expresive din cuprinsul basmului, îmbinând **sublimul acțiunilor** adjuvante cu **grotescul personajelor, dialogul sclipitor** cu efectele narative cele mai neașteptate, **umorul irezistibil** al situațiilor cu **ironia fină** la adresa împăratului Roș, care asistă stupefiat și neputincios la scenele incredibile prin care oaspeții săi desființează orice obstacol pus în calea dobândirii fetei de împărat. Prin a treia slujbă, aceea pentru dobândirea fetei împăratului Roș, cea mai dificilă, trecând, cu ajutorul tovarășilor năzdrăvani, alte șase probe inițiatice, Harap-Alb își îmlinește destinul, își încheie un moment al vieții absolut necesar unui împărat, căsătoria.

Eliberându-se de sclavia Spânului cu ajutorul calului, al fetei împăratului Roș și al licorilor fermecate, **apa moartă și apa vie**, numai după ce, potrivit jurământului dat, va muri și va învia din nou, Harap-Alb devine, în finalul basmului, la rândul lui, împărat, iar tărâmul în care a ajuns este un capăt al lumii, un loc ce scapă trecerii timpului, unde petrecerea de nuntă durează o veșnicie, ca în bănuitele paradisuri celtice, în care lumea nu moare și nu îmbătrânește niciodată. Delimitarea între lumea reală și cea fantastică o face, la sfârșitul basmului, însuși Creangă, povestitorul, „un păcat de povestariu", care iese, odată cu noi, din spațiul fabulos al poveștii: „Și a ținut veselia ani întregi, și acum mai ține încă. Cine se duce acolo bea și mănâncă. Iar pe la noi, cine are bani bea și mănâncă, iară cine nu, se uită și rabdă".

INCIPITUL. Destul de concis, cuprinde, în câteva fraze, referințe esențiale despre timp, spațiu, personaje și intriga acțiunii. Timpul din basmul „Povestea lui Harap-Alb" pierde acea situare expresă a acțiunii *in illo tempore*, părând mai apropiat de timpul povestirii, de narator și de presupușii ascultători/cititori. În incipit există două mărci temporale, „amu" (**timpul discursului**, prin care se pătrunde în spațiul narativ, reluat de mai multe ori pe parcursul textului, pentru menținerea atenției naratarului) și „odată" (**timpul fabulei**, care își diminuează rolul de proiecție a acțiunii în sfera mitică, a actelor originare, ca acel „a fost odată ca niciodată"). Timpul fabulei este astfel mai aproape de beneficiarii narațiunii, de ascultători sau de cititori, care percep acțiunea ca fiind posibilă și în lumea comună.

SPAȚIUL. Este precizat de la început: două împărății, marcate simplu, prin cuvinte comune, „o țară" inițială, condusă de un crai care avea trei feciori, de unde și pornește firul narativ, și „altă țară, mai îndepărtată", a lui Verde-Împărat, fratele craiului, care avea numai fete. Împărățiile sunt situate la antipozi și nu mai comunică între ele, căci pe vremea aceea drumurile erau primejdioase, iar lumea era bântuită „de războaie grozave". Spațiul narațiunii pornește dintr-un plan real și nici personajele nu se mai înscriu în aura mitică a basmului popular. Totuși, mai misterioasă și mai apropiată de fabulos este țara lui Verde-Împărat, în care se petrece și cea mai mare parte a acțiunii. În partea a doua a basmului, acțiunea se petrece, spectaculos, și într-o a treia împărăție, a împăratului Roș.

Cititorul află premise ale **intrigii** încă din incipit: țările sunt situate la marginile lumii, creându-se astfel necesitatea parcurgerii unui drum plin de primejdii; frații nu se mai văzuseră de la înscăunare și urmașii lor, feciorii craiului și fetele împăratului, nu se cunoșteau; apare imperativul succesiunii lui Verde-Împărat, care trebuia făcută numai pe linie masculină, iar acesta avea numai fete. În această secvență narativă predomină deci natura reală a spațiului, cu deschideri însă către fantastic și fabulos.

Spațiul și timpul marchează, în incipit, **starea inițială** de echilibru, de la care se instituie **dinamica acțiunii**. De regulă un basm începe cu **un dezechilibru** în cursul normal al lucrurilor, **un prejudiciu** care atentează la starea de bine a lumii, fapt ce duce implicit la apariția aventurii. Întotdeauna, **intriga** este declanșată de un gradient factual, care creează **conflictul** și tensiunea epică dintre bine și rău și dintre personajele antinomice reprezentative. În „Povestea lui Harap-Alb", intriga este determinată de o **prejudiciere genetică și succesorală:** împăratul Verde nu are urmași pe linie bărbătească, ci numai fete, care nu pot asigura succesiunea la tronul împărăției. În plus, **sănătatea** lui devine **precară**, căci era „aproape de bătrânețe, căzând la zăcare", și atunci îi scrie fratelui său, cerând să-i trimită pe unul dintre nepoți pentru a fi înscăunat împărat. Pe fratele său, pe craiul din poveste, nu-l mai văzuse de la altă acțiune succesorală, de la înscăunarea lor, probabil prin divizarea între ei a împărăției părintești. Prejudiciul, destul de subtil, cum se vede, este mult mai complex, cu efecte multiple, căci tulbură, în situația inițială, și viața tihnită a unei familii împărătești, prin competiția deschisă între fiii craiului pentru dobândirea dreptului de a merge în cealaltă împărăție. Toată acțiunea ulterioară a basmului este orientată pentru **refacerea echilibrului inițial al lumii**, până la o nouă situație de „criză", când altă generație de eroi va relua efortul reparatoriu.

FORMULELE TIPICE. În basmul popular, formula inițială stabilește timpul și locul desfășurării acțiunii într-o vreme fabuloasă, când se întâmplau lucruri nemaiauzite: puricii săreau până la cer cu nouăzeci și nouă de oca prinși de picioare, animalele vorbeau, „plopii făceau pere și răchita micșunele". Formula mediană ține de adresarea la persoana a doua: „Mă rog, nebunii de a lui: Câte-n lună și în stele/ De-ți venea să fugi de ele,/ Sau să râzi ca un nebun./ Credeți-mă ce vă spun!" sau „Că e laie,/ Că-i bălaie;/ Că e ciută/ Că-i cornută", în timp ce formula finală anunță reintrarea în realitate, anulând dihotomia **timp – atimp, timp mitic – timp real**, nerelativizat.

Basmul cult are aceeași formulă de început ca și basmul popular, în „Povestea lui Harap-Alb" fiind redusă la minim și făcând mai lentă intrarea într-un spațiu-timp, într-un **cronotop fabulos**: „Amu cică era odată într-o țară un craiu, care avea trei feciori. Și craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă țară, mai depărtată. Și împăratul, fratele craiului, se numea Verde-Împărat; și împăratul Verde nu avea feciori, ci numai fete.". Cei doi, unul cu nume generic, Verde-Împărat sugerând probabil eternitatea, viața, erau așezați la margini de lume, unul „la o margine a pământului, și crăiia istuilalt la o altă margine". Vremurile, mai apropiate de timpurile istorice, se remarcă prin războaie nesfârșite și cumplite, care întorc lumea către haos: „Și apoi, pe vremile acele, mai toate țările erau bântuite de războaie grozave, drumurile pe ape și pe uscat erau puțin cunoscute și foarte încurcate, și de aceea nu se putea călători așa de ușor și fără primejdii ca în ziua de astăzi.". Chiar drumurile eroilor inițiatici, cum este Harap-Alb, se încurcă des, prin diverse piedici sau prin rătăciri în păduri nepătrunse, iar menirea eroilor este de a pune ordine într-un univers entropic, în care mereu se infiltrează forțele răului.

Formulele mediane se înscriu, în „Povestea lui Harap-Alb", într-un **ritual al narațiunii**, revenind cu insistență și cu minime variații, tocmai pentru a da fluență și cursivitate discursului. Mai întâi **metafora drumului**, atât de cunoscută la Creangă: „Și merg ei o zi, și merg două, și merg patruzeci și nouă"; „Și merg ei, și merg cale lungă să le-ajungă, trecând peste nouă mări și peste nouă țări și peste nouă ape mari"; „Și merge el cât merge"; merg ei cât merg „și într-o târzie vreme ajung la împărăție". Imaginea drumului este redată în stilul basmului popular, prin **repetiții tipice**, la care Creangă adaugă **rima interioară** a frazei și supralicitează obstacolele trecute: „Și merg ei, și merg cale lungă să le-ajungă, trecând peste nouă mări și peste nouă țări și peste nouă ape mari, și într-o târzie vreme ajung la împărăție.". Dacă parcurgerea drumului se înscrie în sfera fabulosului, protocolul primirii la curte a falsului nepot și moștenitor al tronului are cea mai banală tentă realistă, fără nimic spectaculos. Alteori, când exprimă zborul calului năzdrăvan, formulele mediane iau aspect poetic, figurând marile spații cosmice și iuțeala gândului în deplasare.

În spațiul narațiunii, formula finală fixează împlinirea destinului eroului, dar identifică și poziția naratorului față de cele relatate. Cititorul receptează imaginea fabuloasă a nunții, observând în același timp și retragerea naratorului din spațiul povestirii, care semnifică deplasarea treptată de la basm la realitate. La nuntă participă, după tiparul basmului,

personajele adjuvante, „Crăiasa furnicilor/ Crăiasa albinelor/ Şi Crăiasa zânelor", împăraţi şi împărătese, dar şi „un păcat de povestariu", regizorul scenariului fantastic, aparţinând spaţiului real, căci e „fără bani în buzunariu", apanaj al multor oameni din popor. Finalul basmului surprinde astfel două **lumi paralele**: una de basm, în care „a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă" şi „chiar şi sărăcimea bea şi ospăta", şi una reală, de „la noi", în care „cine are bani bea şi mănâncă, iară cine nu, se uită şi rabdă".

PERSONAJUL MISTAGOG. Scenariul narativ extrem de complex al basmului lui Ion Creangă, care de altfel îl singularizează în tipologia basmului cult, se bazează pe conlucrarea deplină, în scop iniţiatic, a personajelor cu valoare mistagogică. Pentru Sfânta Duminică funcţionează, cu rol moralizator şi iniţiatic, ideea esenţială a **destinului**, pe care Harap-Alb trebuie să şi-l ducă la capăt. Lumea se înscrie într-un dat existenţial, din care eroul nu poate să iasă: viitorul şi trecutul sunt bătute în cuie, prestabilite, de aceea Sfânta Duminică nu face decât să constate acest lucru: „Aşa e lumea asta şi, de ai face ce ai face , rămâne cum este ea; nu poţi s-o întorci cu umărul, măcar să te pui în ruptul capului."

Spânul cunoaşte desfăşurarea temporală a evenimentelor, fără însă a putea interveni. El este o fiinţă miraculoasă, care nu face decât să îndeplinească o misiune, având o dublă funcţie, de mistagog (căci avea puterea de a cunoaşte aspecte ascunse ale realităţii) şi de agent al Răului. Calul face parte din aceeaşi ordine transcendentă, respectând desfăşurătorul temporal, şi de aceea este pasiv în faţa unor evenimente aparent determinante de variante de viitor diferite. El ştie că viitorul este asemenea unei suprafeţe elastice, care se deformează pentru un timp, revenind ulterior la forma iniţială. De aceea, încercările lor de a construi viitorul, într-o formă acceptabilă, de o parte a Binelui, de o alta a Răului, sunt sortite, de la bun început, eşecului. Evoluţia eroilor negativi şi pozitivi se încadrează în **timpul sacru**, „ciclic, reversibil şi recuperabil", personajele intrând într-un cerc în care poveştile se repetă cu aproximaţie. De aceea, Spânul, beneficiind de arta prevestirii, îi spune de la început fiului de împărat: „atâta vreme să ai a mă sluji, până îi muri şi iar îi învia", prefigurând prin aceasta toate evenimentele esenţiale ale basmului. Niciunul dintre aceste personaje fantastice nu poate schimba secvenţialitatea evenimentelor, fiecare lăsându-se de aceea angrenat în joc.

Calul năzdrăvan, atât mijloc de transport, cât şi sfătuitor demn, iniţiat, moralizator în sens superior, îi arată că un tip de gândire mereu ezitant şi pesimist nu se potriveşte unui erou: „Dac-ar sta cineva să-şi facă samă de toate cele, cum chiteşti d-ta, apoi atunci ar trebui să vezi tot oameni morţi pe toate cărările... Nu fi aşa de nerăbdător! De unde ştii că nu s-or schimba lucrurile în bine şi pentru d-ta? Omul e dator să se lupte cât a putea cu valurile vieţii, căci ştii că este o vorbă: «Nu aduce anul ce aduce ceasul.» Când sunt zile şi noroc, treci prin apă şi prin foc, şi din toate scapi nevătămat. Vorba cântecului: Fă-mă, mamă, cu noroc,/ Şi macar m-aruncă-n foc.".

Spânul este un **personaj negativ**, **antagonist**, uşor de biruit de animalul năzdrăvan: „Nu te teme, ştiu eu năzdrăvănii de ale spânului; şi să fi vrut, de demult i-aş fi făcut pe obraz, dar lasă-l să-şi mai joace calul.". Acesta nu-l suprimă aşadar de la început, deoarece un asemenea act nu se înscrie în scenariul basmului, care cuprinde o temă iniţiatică la îndeplinirea căreia conlucrează toate personajele, craiul, Sfânta Duminică, Spânul, calul năzdravan. Acelaşi sfat îl dă eroului şi Sfânta Duminică, îndemnându-l să aibă răbdare: „Dar până atunci mai rabdă, Harap-Alb, căci cu răbdarea îi frigi pielea.". Este o convenţie tacită, presupusă prin însăşi succesiunea de funcţii ale basmului, care proiectează întâmplările într-un spaţiu fabulos.

Povestea Spânului este întâlnită în multe mitologii ale lumii. Purtând acest nume numai în variantele balcanice, în special neogreceşti, la alte popoare îi corespund Sleagh Maith, ikali, elfi, troli. Spânul este înzestrat cu o viclenie procedurală, prin care ajunge foarte aproape de împlinirea planurilor sale. La început este umil, predispus la sfaturi bune şi la ajutorarea fiului de crai: „Dar aşa muncesc, muncesc, şi nu s-alege nimica de mine, pentru că tot de stăpâni calici mi-am avut parte.". În cele trei înfățișări ale sale, Spânul are grijă să-l avertizeze pe erou că străbate pustietăți nepătrunse, pe care nu le poate răzbi singur, așa că Harap-Alb regretă că nu l-a luat cu el măcar pe al doilea Spân, pentru că, zice el: „De ce mergi înainte, numai peste pustietăți dai; parcă a pierit sămânța omenească de pe fața pământului."

Țara prin care umblă Harap-Alb pare a fi a oamenilor spâni: „Dacă ți-i vorba de așa, ai să-ți rupi ciochinele umblând și tot n-ai să găsești slugă cum cauți d-ta, că pe-aici sunt numai oameni spâni.". Omul spân afirmă că nu are o înfățișare plăcută (neavând „ochi negri, săruți și albaștri"), dar că își slujește stăpânul „cu dreptate". Când fiului de crai i se încurcă de tot cărările în codrii întunecoși, Spânul se angajează să-i fie slugă, pentru ca mai târziu să răstoarne situația și să devină stăpânul lui, botezându-l, ca într-o nouă naștere, Harap-Alb. Personaj malefic, Spânul are o înfățișare ce se traduce prin urâțenie fizică și morală. El îl face rob pe fiul cel mic al împăratului, singurul capabil să treacă toate probele, chiar pe aceea a podului, unde apăruse tatăl său, deghizat în urs. La început, când coboară în fântână, vorbele Spânului sunt umile și înșelătoare: „– Doamne, stăpâne, nu știi cât mă simțesc de ușor; de parcă îmi vine să zbor, nu altăceva. Ia vâră-te și d-ta oleacă, să vezi cum ai să te răcorești; așa are să-ți vie de îndemână după asta, de are să ți se pară că ești ușor cum îi pana...", pentru ca apoi, după ce îl prinde în capcană, să devină aspre și neiertătoare: „nu care cumva să bleștești din gură cătră cineva despre ceea ce a urmat între noi, că te-am șters de pe fața pământului". Stilul persuasiv sau poruncitor folosit de Creangă ține de oralitatea creațiilor populare, dovadă fiind unele expresii potrivite momentului narativ: „Chima răului/ Pe malul pârâului!", „mi te-am căptușit", „Acum să-mi spui tu cine ești, de unde vii, și încotro te duci, că de nu, acolo îți putrezesc ciolanele!" Fântâna, ca **simbol al vieții și al morții**, semnifică aici trecerea de pe un tărâm pe altul, de la o condiție la alta. Pentru feciorul de împărat, fântâna reprezintă o **coborâre în Infern**, trecerea de la condiția de om liber la aceea de rob al Spânului, al Celui Rău, în fond o **nouă naștere**, după care primește un nume pe măsură, **Harap-Alb**.

Spânul este doar un **personaj-instrument**, nefăcând altceva decât să împlinească ceea ce dinainte, prin tiparul basmului fantastic, este scris. El se încadrează într-un scenariu de împlinire a ritualului inițiatic al eroului tânăr, având rolul de a duce acțiunea mai departe, „în poveste, căci nainte mult mai este", de a-i da sensul prestabilit.

FABULOSUL. În conturarea atmosferei de basm și implicit a personajelor, **supranaturalul, miraculosul și fabulosul** sunt noțiuni interferente, destul de greu delimitabile în exerciții aplicative pe text, întrucât elementele supranaturale, adică cele care depășesc trăsăturile reale, se înscriu și în sfera reprezentărilor fabuloase, acestea atingând uneori proporții miraculoase, greu explicabile sau cu totul surprinzătoare. **Elementele supranaturale** se evidențiază în primul rând prin însușirile neobișnuite ale personajelor adjuvante ale protagonistului: calul năzdrăvan îl poate transporta cu viteza gândului și a vântului, Sfânta Duminică îl ajută pe Harap-Alb și dispare prin imaterializare, ființele fantastice sunt vorbitoare. **Elementele fabuloase** construiesc o imagine ireală a lumii în care are loc acțiunea, constând în deplasarea personajelor peste nouă mări și nouă țări, până la marginea lumii, în probele pe care le trece eroul, în puterile tovarășilor năzdrăvani ai lui Harap-Alb, Gerilă, Flămânzilă, Setilă, Ochilă, Păsări-Lăți-Lungilă, mutanți *avant la lettre*. **Miraculosul** se vădește în rezolvarea unor situații aparent fără scăpare: salvarea personajelor din casa de aramă înroșită în foc, prinderea fetei împăratului Roș, salvarea lui Harap-Alb cu ajutorul apei vii și a apei moarte.

ARTA PORTRETULUI. În orizontul fabulos al basmului, întâlnirea, în drumul către împăratul Roș, a celor cinci tovarăși năzdrăvani constituie, pentru Ion Creangă, un prilej excepțional de a-și pune în valoare marea artă de portretist. Secvențele narative invadate de un comic dezlănțuit se întâlnesc în partea a doua a basmului, în călătoria lui Harap-Alb către împăratul Roș și în întâmplările de la curtea acestuia. Așezate de la început într-un orizont fabulos, specific acțiunii basmului, evenimentele se particularizează în întâmplări neobișnuite, în portrete de mare efect și într-o artă desăvârșită a dialogului, rar întâlnită, cu această valoare expresivă, într-o asemenea scriere.

Se creează astfel situații narative ce nu mai pun accent pe acțiune, ci pe **descriere** și **dialog**. Narațiunea mută numai, în text, cadrul spațial, prin tipica formulă de basm „mai merge el cât merge" sau „și mai mergând ei o bucată", mai importante fiind vizualizarea și aducerea în prezent (prin interjecție) a fiecărui personaj, a cărui înfățișare stă sub semnul miraculosului: „numai iaca ce vede o dihanie de om" sau „numai iaca ce vede Harap-Alb altă minunăție și mai minunată". Naratorul face, de fiecare dată, un popas descriptiv, în care arta lui Creangă se manifestă din plin, prin **viziune caricaturală**, **ironie**, **umor**, **dialog scânteietor**, **portret definitoriu** extrem de elocvent. Figura de stil integratoare a tuturor detaliilor este **hiperbola**, exagerarea și amplificarea trăsăturilor fizice și a puterilor personajelor ținând de o viziune rabelaisiană.

Gerilă, primul năzdrăvan întâlnit în cale, este „o dihanie de om", cu o înfățișare „de spăriet", având „niște urechi clăpăuge" și „buzoaie groase și dăbălăzate", care, când sufla promoroacă printre ele, se răsfrângeau „în sus peste scăfârlia capului" și „în jos, de-i acoperea pântecele". În el se concentrează una dintre stihiile cosmice, gerul, portretul interior al personajului fiind perceput ca o manifestare neobișnuită a acestei forțe copleșitoare a naturii: „ori pe ce se oprea suflarea lui, se punea promoroaca mai groasă de o palmă". Expresie antropică a unui fenomen meteorologic neobișnuit, Gerilă „așa tremura de tare, de parcă-l zghihuia dracul". Mai mult, cu el intră în rezonanță întreaga natură, „toată suflarea și făptura de primprejur", încât, într-o imagine hiperbolică, „vântul gemea ca un nebun, copacii din pădure se văicăreau, pietrele țipau, vreascurile țiuiau, și chiar lemnele de pe foc pocneau de ger". Naratorul pare să epuizeze detaliile și limitele descrierii, conchizând printr-o intervenție directă în discurs: „Mă rog, foc de ger era, ce să vă spun mai mult". În acest moment intră în acțiune personajul principal, Harap-Alb, care până acum, cu „țurțuri la gură", dar „neputându-și stăpâni râsul", a avut numai rol de spectator. El identifică personajul („nu mânca haram și spun drept, tu ești Gerilă?") și îl ia cu el la drum, nu fără a-și manifesta ironia în fața unei asemenea minunății: „de-abia te-i mai încălzi mergând la drum, căci nu e bine când stai locului.".

Flămânzilă și Setilă, **personaje complementare**, chinuite de abisuri gastronomice niciodată potolite, sunt zugrăviți după aceeași **tehnică a paradoxului**, a **grotescului** și a **hiperbolei**. Dincolo de aspectul său monstruos, de „namilă de om", care „mânca brazdele de pe urma a 24 de pluguri și tot atunci striga în gura mare că crapă de foame", el este o **ființă stihială**, însăși „foametea, sac fără fund", una dintre relele cele mai de temut ale omenirii. Portretul lui Setilă, celălalt personaj fabulos, „fiul secetei", „prăpădenia apelor", se constituie prin aceeași **invenție paradoxală de detalii**: este și el „o arătare" cu „grozav burdăhan și nesățios gâtlej", care seacă tot ce înseamnă element acvatic pe fața pământului, iar, când vorbește, începe „a-i țâșni apa pe nări și pe urechi, ca pe niște lăptoace de mori".

Al patrulea tovarăș năzdrăvan, Ochilă, așezat și el sub semnul **monstruosului fizic**, este caracterizat prin trei viziuni narative diferite. Mai întâi, naratorul îl prezintă ca „o schimonositură de om" cu un singur ochi, „mare cât o sită", cu un paradox vizual care îi și dă marea putere de a sonda infrastructura materiei: „când îl deschidea, nu vedea nimica", dar, când îl ținea închis, vedea „și în măruntaiele pământului". Descrierea personajului se produce, în al doilea rând, prin **autocaracterizare**, Ochilă enumerându-și „ca un smintit" toate puterile stranii, fabuloase, pe care numai știința modernă le-ar putea explica: la suprafață, lucrurile îi apar „găurite ca sitișca și străvezii ca apa cea limpede", dar dincolo de ele i se arată o mulțime de „văzute și nevăzute", iarba cum crește, soarele și luna după apus, stelele în mare, în fine, o lume pe dos, în care noțiunile de sus și jos își pierd sensul. **Ironia** nu lipsește din replica sa, numindu-i pe privitori „guri căscate" care nu se mai satură de așa minunăție. În fine, comicul secvenței, dat de râsul-plânsul înfățișării personajului, se amplifică printr-o **enumerație** de nume definitorii, specifică rostirii populare, rimată și anecdotică, prin replica lui Harap-Alb: „Poate că acesta-i vestitul Ochilă, frate cu Orbilă, văr primare cu Chiorilă, nepot de soră lui Pândilă, din sat de la Chitilă, peste drum de Nimerilă, ori din târg de la Să-l cați, megieș cu Căutați și de urmă nu-i mai dați". Acesta este un **discurs de acceptare** în grupul tovarășilor năzdrăvani, mereu întâmpinat de pretendenți cu aceeași formulă cu rol de **prolepsă** în desfășurarea acțiunii: „– Râzi tu, râzi, Harap-Alb – zise atunci Ochilă, uitându-se închiorchioșat – dar unde te duci, fără de mine rău are să-ți cadă. Fata împăratului Roș nu se capătă așa de lesne, cum crezi tu. Din gardul Oancei ți-a da-o împăratul, dacă n-oi fi și eu pe acolo."

Păsări-Lăți-Lungilă domină **dimensiunile terestre și cosmice** ale spațiului: „când voia, așa se lățea de tare, de cuprindea pământul în brațe", iar, în altă împrejurare, „așa se deșira și se lungea de grozav, de ajungea cu mâna la lună, la stele, la soare și cât voia de sus". Stăpânind văzduhurile, el este „ciuma zburătoarelor", căci, situat tot în sfera grotescului și primitivului monstruos, „le prindea cu mâna din zbor, le răsucea gâtul cu ciudă și apoi le mânca așa crude, cu pene cu tot".

Deplasarea acestui convoi insolit pornit pe drumurile lumii îndepărtate este devastatoare, dar, prin modul în care povestește Creangă, stârnește un râs irepresibil, fiecare dintre tovarășii năzdrăvani ai lui Harap-Alb manifestându-se în modul cel mai natural cu putință: Gerilă „potopea pădurile prin ardere"; Flămânzilă „mânca lut și pământ amestecat cu humă, și tot striga că moare de foame"; Setilă „sorbea apa de prin bălți și iazuri"; Ochilă vedea „Câte-n lună și în stele,/ De-ți venea să fugi de ele"; Păsări-Lăți-Lungilă „ademenea zburătoarele – și jumulite-nejumulite, ți le păpa pe rudă, pe sămânță". Numai Harap-Alb „nu aducea nici o supărare", dar, privind în jurul său, medita la imaginea „lumii pe dos", astfel încât naratorul trage concluzia: „Lumea asta e pe dos/ Toate merg cu capu-n jos;/ Puțini suie, mulți coboară./ Unul macină la moară".

Această maximă inserată în povestire confirmă esența comicului, explicată de pildă de Adrian Marino: „Explicația interioară a comicului stă în conștiința ascunsă sau declarată a unui ideal contrariat, a unei valori înalte negate sau minimalizate [...] Intervenția sa semnalează și restabilește, în felul său, ordinea universală amenințată, negarea unei idei absolute".

Sosirea la împărăție, marcată prin aceeași **formulă mediană**, „mai merg ei cât merg" (merg pe calea nesfârșită a narațiunii, căci „cuvântul din poveste înainte mult mai este"), are un aspect fabulos, un fabulos cotidian însă la Creangă, cu nimic mai prejos decât al unor secvențe din „Amintiri din copilărie". Ceata eterogenă a eroilor năzdrăvani, porniți la drum în chip de pețitori, „parcă era oastea lui Papuc Hogea Hogegarul", febrilă și imprevizibilă, mișcându-se în grămadă, intrând „buluc" la împărăție ca într-o ogradă din Humulești.

Creangă alcătuiește grupului insolit un pitoresc **portret colectiv**, surprins **în mișcare**, printr-o **formulă mediană** reluată cu insistență în basm: „merg ei cât merg, și într-o târzie vreme ajung la împărăție, Dumnezeu să ne ție, că cuvântul din poveste înainte mult mai este." Mișcarea în grup, „tussese", percepută printr-un umor irepresibil, este rapidă, căci, „cum ajung odată intră buluc în ogradă", cu „Harap-Alb înainte și ceilalți în urmă". În acest moment, diferențierea personajelor este minimă, ilustrată numai prin aspectul bizar al chipurilor și al îmbrăcămintei: „care de care mai chipos și mai îmbrăcat, de se târâiau ațele și curgeau oghelele după dânșii", încât păreau oastea decrepită a lui „Papuc Hogea Hogegarul", alt personaj caraghios imaginar. Îndrăzneala grupului de pețitori este fără margini, întrucât se și înfățișează pe dată Împăratului Roș și, fără preparative inutile, spun pe nerăsuflate „de unde, cum, cine și pentru ce anume au venit".

Extrem de interesantă este, în întâmplările de la curtea Împăratului Roș, inversarea rolului personajelor. Deși **eroul basmului** este Harap-Alb, iar tovarășii năzdrăvani sunt doar **personaje episodice**, faptele eroice le săvârșesc numai aceștia, protagonistul dispărând treptat ca personaj. El rămâne numai în postură de martor, de cele mai multe ori moderator al impulsurilor însoțitorilor săi. Revenirea sa la rolul inițial se face în finalul basmului, când se înfruntă cu

Spânul, tovarăşii năzdrăvani dispărând, printr-o simplă despărţire, fără efuziuni, din spaţiul narativ.

Se relevă astfel, şi aici, caracteristicile basmului cult, care, dincolo de schema prestabilită a funcţiilor narative ale basmului fantastic, dezvoltă sensuri complementare, **scene** ilare, **comice** sau **groteşti**, portrete bine conturate, specifice literaturii îndelung elaborate. G. Călinescu remarca de altfel ambivalenţa acestei structuri narative: „Amestecul de realism şi de fabulos este mai bătător la ochi şi mai neaşteptat în «Povestea lui Harap-Alb», în care ar trebui să predomine miraculosul şi irealitatea.".

FINALUL. Având în preajmă tovarăşi năzdrăvani, Harap-Alb reuşeşte s-o peţească pe fata împăratului Roş, iar ştirea ajunge la împăratul Verde mai repede decât sosirea lor, prin mesajul unei turturele. Dar Harap-Alb nu-şi poate prevedea viitorul („vorba cântecului: De-ar şti omul ce-ar păţi,/ Dinainte s-ar păzi!") şi, când fata de împărat îl demască pe falsul fiu de împărat, pe Spân („– Lipseşte dinaintea mea, spânule! Doar n-am venit pentru tine, ş-am venit pentru Harap-Alb, căci el este adevăratul nepot al Împăratului Verde."), acesta „se răpede ca un câne turbat la Harap-Alb, şi-i zboară capul dintr-o singură lovitură de paloş". Tot fata împăratului Roş îl învie pe Harap-Alb prin procedee magice: „Iară fata împăratului Roş, în învălmăşagul acesta, răpede pune capul lui Harap-Alb la loc, îl înconjură de trei ori cu cele trei smicele de măr dulce, toarnă apă moartă să steie sângele şi să se prindă pielea, apoi îl stropeşte cu apă vie şi atunci Harap-Alb îndată învie, şi ştergându-se cu mâna pe la ochi, zice suspinând:

– Ei, da' din greu mai adormisem!"

Iniţierea în viaţă şi în moarte este un ritual arhaic, semnificând „trecerea spre tărâmul de dincolo", coborârea în Infern, pe care Mircea Eliade o consideră „o moarte iniţiatică, o experienţă capabilă de a întemeia un nou mod de existenţă". Regele sumerian Ghilgameş, erou al cunoscutei epopei, este supus unei astfel de treceri, dar nu reuşeşte să o ducă până la capăt. La fel, eroii din epopeile celtice se trezeau prin intervenţia unui „cuptor al reînvierii", supuşi unei energii biologice extraordinare. Pentru ca un om să devină nemuritor, trebuia să străbată porţile morţii. De aceea, încercarea lui Harap-Alb este mai mult decât o simplă iniţiere, devine chiar o încercare de a cuceri eternitatea, prin relativizarea timpului, fapt sugerat de somnul nedefinit care îl cuprinsese pe erou în clipa morţii, dar şi de finalul basmului, prin ideea că „a ţinut veselia ani întregi, şi acum mai ţine încă".

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

FANTASTIC. Termenul provine din fr. *fantastique*, lat. *phantasticus*, ce înseamnă „privitor la imaginaţie". În franceza veche, **phantôme** avea sensul de „fantasmă", transformându-se în franceza contemporană în **fantôme**. Fichte o numea **Urphantasie, memorie ancestrală**, o fantezie originară. Fantasticul este prezent în epopeile homerice şi în toate mitologiile lumii şi abundă în legendele orientale. Noţiunea de fantastic nu se confundă cu aceea de mit, dar presupune o despărţire de **real**, o intruziune a neprevăzutului în planul perceptibil al realului. Fantasticul literaturii moderne îşi trage originea din legendele medievalizante. Faţă de **monotonia realului**, fantasticul constituie un pretext bine venit în creaţia literară, diversificându-i temele şi mijloacele de prezentare artistică. Fantasticul este cultivat de scriitorii moderni, în special romantici, de cei ai mişcării **Sturm und Drang**, de scriitorii consacraţi ai acestui imprevizibil spaţiu literar, Edgar Allan Poe, Villiers de l'Isle Adam, Howard Phillips Lovecraft, E. T. A. Hoffmann, Jules Supervielle. Noţiunea de literatură ştiinţifico-fantastică, science-fiction, a fost introdusă de scriitori moderni, ca H. G. Wells („Războiul lumilor" şi „Maşina timpului"), Gérard Klein („Seniorii războiului", „Ucigaşii de timp"), Jules Verne, Felix Aderca („Oraşe înecate"). Elemente ale fantasticului sunt întâlnite în literatura română la Mihai Eminescu („Sărmanul Dionis"), Gala Galaction („Moara lui Călifar"), la Mircea Eliade, cu incitantele sale nuvele, la Ion Vinea, Saşa Pană, Iuliu Cezar Săvescu.

FABULOS. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *fabuleux*, lat. lit. *fabulosus*, desemnând ceea ce ține de domeniul fabulei, adică al poveștii, al imaginației, al irealului. Se aplică în general legendei și basmului, iar în sens mai apropiat de vremurile noastre poate însemna un produs al imaginației orientate spre enorm, uimitor și incredibil. Fabulosul nu este pe deplin identic cu fantasticul, e cel mult o manifestare secvențială a acestuia, aplicându-se mai cu seamă legendei și eposului popular, precum și scrierilor inspirate din acesta. Fabulosul se manifestă mai mult în basm, ca un **fantastic convențional**, previzibil, pe când în fantasticul autentic modern desfășurarea epică și fenomenele sunt imprevizibile, insolite.

IOAN SLAVICI

IOAN SLAVICI (1848-1925). Scriitor ardelean, clasic al literaturii române. Scrie povești și nuvele, publicate periodic, ca și Eminescu sau Creangă, în aceleași „Convorbiri literare” de la „Junimea” ieșeană: „Popa Tanda”, „Scormon”, „La crucea din sat”, „Gura satului”, „Budulea Taichii”, pentru ca în 1881, alături de unele dintre acestea, să-i apară, în primul volum de proză, „Novele din popor”, prima scriere cu adevărat notabilă, „Moara cu noroc”, urmată de „Pădureanca”, în 1884, și de romanul „Mara”, în 1906.

Manualele CORINT 2,
CORINT 3, HUMANITAS

MOARA CU NOROC

A. PREZENTAREA SUBIECTULUI NUVELEI; SEMNIFICAȚII ALE TEXTULUI:

În nuvela cea mai cunoscută a lui Ioan Slavici, „Moara cu noroc”, se poate spune că banul este personajul ascuns, dominant, ce se manifestă în forme diverse de la un capăt la altul al textului, ca o apă subterană, malefică, în care se scufundă, treptat, cei mai mulți dintre actanți. Aici scriitorul părăsește cadrul idilic al satului, în care mai era posibilă reversibilitatea binelui, opus, ca în nuvela „Comoara”, orașului, sursă generatoare de rău. În „Moara cu noroc”, Slavici este autorul unor pagini remarcabile, prin care se introduce în literatura română imaginea stepei, a pustiului lipsit de sentimente, dar, în același timp, tărâmul necunoscut ce poate să aducă prosperitate, un fel de Eldorado din vestul sălbatic american. Ghiță ar putea fi și el un întemeietor, dacă, pe tot parcursul acțiunii, și-ar păstra calitățile morale inițiale, ideea de a prospera prin mijloace firești, cinstite, edificând și în pustie, la răscruce de drumuri, un mediu umanizat, care să amintească de toposul edenic ocrotitor. Cârciumarul este un călător de la sat către oraș, părăsind „coliba” natală, simbol al liniștii patriarhale, și făcând un popas mai mare la Moara cu noroc („Trei ani, măcar trei ani să pot sta aici”), ca apoi să-și întemeieze la oraș o afacere stabilă, un atelier mare, cu zece calfe și cu desfacere pe măsură. Pornind către spațiul ales, el parcurge un drum simbolic, străbate păduri și țarini, lasă în urmă sate și locuri bune, semne ale unei civilizații stabile, și mai ales **coboară**, se lasă în vale, face un ultim popas, unde poți „să adapi calul ori vita din jug”, dincolo de care „locurile sunt rele”. La fel ca în romanul „Ion” al lui Rebreanu, traseul semnifică o ciudată **coborâre în Infern**, într-un univers al patimilor, patima banului la Ghiță și căderea în păcat a Anei, tânăra lui soție. Spațiul se constituie aici într-un dușman al omului, îl agresează continuu, îl depersonalizează și-l dezumanizează, transformându-l într-o marionetă al cărei singur scop este câștigul. Hanul nu este un loc al protecției, ca mai târziu la Mihail Sadoveanu, în „Hanu Ancuței" (1928), ci devine un simbol al pierzaniei; omul își abandonează idealurile înalte, complăcându-se într-o existență sordidă, căzând pradă unui mercantilism provizoriu. În mod involuntar, Slavici, care folosește în exprimare limba domoală a celui ce trăiește în Ardeal, contaminat în oarecare măsură de limba germană, a realizat, în descrieri atente, conexiuni și cu miturile maniheiste. Astfel, numărul de cruci aflate în fața hanului, cinci, două de piatră și trei de lemn, sugerează un număr magic, numărul fiilor Ținutului Luminos sau o poartă de acces dintre două lumi; dincolo de ele se întinde Infernul, un spațiu predilect pentru tâlhari de felul lui Lică Sămădăul. De altfel, în sufletul lui Ghiță se înfruntă două forțe, una a **credinței în puritate**, în lumină, alta **tenebroasă**, de sorginte infernală, așa cum se vede din evoluția descendentă a personajului spre tărâmul întunericului. Dincolo de cele cinci cruci, în spațiul Ineului se întinde pustia, dominată de turme de porci, aspect extrem de sugestiv, pentru că, potrivit unor vechi legende, până și din infernul celților ies la iveală, în întâmpinare, simbolice aglomerări de animale. Așadar spații interferente, fără o linie clară a delimitării între **sacru** și **profan**. Cele trei cruci de lemn ar putea însemna numărul personajelor din familia lui Ghiță care vor scăpa de moarte, crucile de piatră semnificând sfârșitul celorlalți doi. Ghiță din „Moara cu noroc" este de două ori vinovat: pentru că este om, prin urmare supus cu ușurință patimilor, și, în al doilea rând, pentru că nu-și abandonează gândurile de îmbogățire ce îl vor duce la pierzanie. La fel ca Yocknapatawpha, spațiul sudic imaginat de William Faulkner, „moara cu noroc" este plasată într-un *territory of desperation*, pentru că numai persoane lipsite de speranță pot recurge, în locuri periclitate, la mijloace de îmbogățire temporară, sacrificându-și în acest scop fericirea și viața. Pentru Ghiță, în spațiul de jos temporalitatea crește rapid, până la anihilarea lui existențială, pentru că, în cele din urmă, el se înstrăinează de lume, după ce s-a înstrăinat de principiile sănătoase ale vieții. Analizând cu minuție zonele abisale ale conștiinței personajelor principale, Ana și Ghiță, Slavici depășește maniera estetică a „realismului poporal" din nuvelele anterioare, evoluând către **un realism psihologic**, în concordanță cu orientările critice ale lui Titu Maiorescu din „Literatura română și străinătatea", în care consemnează evidența că realismul devenise „un întreg curent al gustului estetic în Europa".

B. INCIPIT, FINAL, SIMETRIE:

Pe acest traseu, al coborârii și al ieșirii din Infern, nuvela prezintă o simetrie perfectă, de factură clasică. Primul capitol începe cu vorbele prevestitoare ale soacrei lui Ghiță, care prefigurează marile drame și conflicte ivite în evoluția personajelor: „– Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit". Citatul extras exprimă chintesența filozofiei lui Slavici asupra lumii în general: satul respectă vechile cutume, reprezentând principiile morale pozitive, fapt ilustrat într-o întreagă literatură următoare, de la Octavian Goga până la Mihail Sadoveanu, în timp ce orașul este un fel de Sodoma și Gomora, spațiu malefic și artificial din care izvorăsc toate păcatele. Finalul nuvelei prezintă, pe malul celălalt al Styxului, personajele care s-au salvat de flăcările și de cenușa Infernului: bătrâna, neclintită în principiile morale, cu o înțelegere superioară a vieții și cu o resemnare aproape biblică în fața destinului („așa le-a fost data"), și copiii, ființe încă neprihănite.

C. GHIȚĂ, PERSONAJ TRAGIC:

Între aceste limite, Ghiță este un **personaj tragic**, care străbate tot traseul unei **dezumanizări graduale**. După Goethe, când vorbește despre opera lui Shakespeare, trei interacțiuni sunt esențiale pentru determinarea destinului unui personaj: „a trebui – a voi", „a trebui – a înfăptui", „a voi – a înfăptui". Noțiunea de „trebuie" este legată de constantele lumii primitive: omul nu are liberul arbitru, nu „înfăptuieşte" ceea ce „vrea", pentru că nu are puterea exemplară a zeilor, acel „vouloir c'est faire" („Dieux", Lamartine), şi atunci el se va supune fatalității, unui destin nefavorabil. În aceasta constă vina sa existențială, de a nu putea să înfăptuiască ceea ce îşi doreşte cu ardoare. În cazul de față, Ghiță este nevoit să aleagă între două situații nefavorabile: fie să devină bogat, dar corupt, prin intermediul banditului Lică, fie să renunțe la han şi să rămână sărac. Din imperativul „trebuie" se naşte tragedia, din „a voi", verb uneori fără putere de înfăptuire la om, se va naşte drama. Depersonalizarea lui Ghiță urmează aceste linii ale unei psihologii abisale amănunțit relevate; el se va depărta treptat de Ana, de întreaga familie, va tăinui crimele Sămădăului, devenindu-i astfel complice şi naufragiind în cele din urmă în patima câştigării banului. Rolul lui Lică, personaj malefic, chiar mefistofelic, emanație a „locurilor rele" pe care le domină, este de a arăta inevitabilitatea catastrofei: dacă Ghiță ar fi fost un personaj suficient de puternic, s-ar fi mulțumit să subziste într-un mediu neprielnic, rămânând însă fericit. Dar, dintr-o patimă crescândă, el încearcă să se sustragă destinului şi, supus influenței irepresibile a lui Lică, îşi doreşte chiar înstrăinarea de familie, ca o eliberare de o povară care îi răpeşte libertatea în fața Sămădăului: „Ghiță întâia oară în viața lui ar fi voit să n-aibă nevastă şi copii, pentru ca să poată zice: «Prea puțin îmi pasă!»". Învoiala cu Lică, în urma unui mare zbucium lăuntric, nu este nici uşoară, nici de bunăvoie: „– Tu vezi prea bine că am nevastă şi copii şi că nu-ți pot face nimic. Îmi iai banii: să-ți fie de bine! Mi-ai luat liniştea sufletului şi mi-ai stricat viața: să-ți fie de bine! [...] Tu poți să mă omori, Lică, tu cu oamenii tăi: eu pot să te duc pe tine la spânzurătoare!". Ghiță îşi dă seama că vina sa nu poate fi eludată: „Ce să-mi fac dacă e în mine ceva mai tare decât voința mea?! Nici cocoşatul nu e însuşi vinovat că are cocoaşă în spinare: nimeni mai mult ca dânsul n-ar dori să n-o aibă". Bogăția, prin conexiunea pe care o are cu banii, ochiul dracului în viziunea lui Slavici, este o sursă de mari nelinişti pentru cel bogat, este, mai mult, sursă a dezumanizării.

Ghiță încearcă totuşi să contrabalanseze legătura primejdioasă cu Lică printr-o apropiere minuțios calculată de Pintea: „Ghiță se bucura când veneau jandarmii şi îşi dedea toată silința să se pună bine cu dânşii: le dedea mâncare şi băutură, fără ca să primească banii când ei voiau să plătească, îi ținea de vorbă şi umbla mereu în voile lor". Dezvăluirile ulterioare îi arată că şi Pintea avusese în viață un traseu sinuos: el fusese tâlhar de tagma lui Lică, pedepsit şi eliberat, transformat apoi în jandarm pentru a se răzbuna. De aceea, chinul lui Ghiță nu este înțeles de Pintea în complexitatea lui şi sprijinul pe care îl caută dispare încetul cu încetul: „Perduse toate bucuriile, toată părerea de bine pe care omul o sâmte când vede pe acela pentru care sâmte tragere de inimă [...] căci nimic nu dă lumii o mai strălucită podoabă decât omul despre care putem să ne facem gânduri bune!? Despre Pintea, un fost tovarăş al lui Lică, om ieşit din fundul temnițelor ca să-şi urmărească prietenii de mai nainte, om care bănuieşte pe toată lumea, fiindcă asta îi este meseria; [...] în acest om pusese el mai multă încredere decât în aceea cu care era legat pe toată viața.". Totuşi, către sfârşitul nuvelei înscenează prinderea lui Lică Sămădăul, cu suficiente dovezi de vinovăție asupra lui, fapt ce va grăbi deznodământul acțiunii şi sfârşitul personajelor principale angajate în conflict. Destinul se va întoarce, încă o dată, biruitor asupra lor. Pentru a-l da pe Lică pe mâna lui Pintea, Ghiță pleacă de la Moara cu noroc tocmai când Ana înclină să se prindă „în jocul dragostei" cu Sămădăul, apoi, mânat de o puternică dorință de răzbunare, îşi ucide, într-o scenă cumplită, soția şi este împuşcat, la rândul lui, de Răuț, la comanda lui Lică. Acesta incendiază, pentru a-şi şterge urmele, cârciuma şi, rămas fără cal şi fiind urmărit de

Pintea, se sinucide, strivindu-şi capul de un stejar, în aceeaşi pustietate a „locurilor rele" în care şi-a dus întreaga viaţă aventuroasă. Mai mult, Pintea îi aruncă trupul în râul ce înconjura locurile infernale ca un adevărat Styx, făcându-l să dispară pentru totdeauna în substanţa malefică din care apăruse.

D. PREZENTAREA ALTOR PERSONAJE:

Caracteristicile personajelor sunt determinate, în mare măsură, cum se observă şi în cazul lui Ghiţă, de spaţiul în care acestea îşi duc viaţa. În „Moara cu noroc", întâmplările se desfăşoară la o încrucişare de drumuri, unde se adună călătorii obosiţi de atâta mers, într-un **spaţiu** devenit **mercantil**, cârciumă, deşi în vremuri mai vechi fusese moară, simbol al unei ocupaţii paşnice, facerea pâinii, cu rezonanţă biblică. Dacă pentru alte literaturi există, ca **locuri-cheie** în care se desfăşoară acţiunile, **farul**, **gara**, **malul mării**, aici **hanul** este acel punct în care vin oameni din toate părţile, aducând veşti din zonele învecinate. Este punctul cel mai animat, cu întâmplările cele mai palpitante; este confluenţa mai multor linii de demarcaţie spaţială, disjuncte, dar şi locul cel mai periculos. Aici domneşte **teroarea sălbăticiei**, de unde vin **veşti nelămurite** şi unde oamenii ce apar dinspre graniţele necunoscutului sunt stranii şi cruzi.

Bătrâna este singurul personaj din „Moara cu noroc" care nu realizează până la sfârşit **invazia răului**, chiar crezând, în final, că incendiul de la cârciumă s-a datorat unui accident: „Se vede c-au lăsat ferestrele deschise!". Ancorată definitiv în **preceptul** gnomic **al binelui**, dat numai de **sărăcia colibei** proprii, îşi închipuie viaţa într-o inerţie specifică vârstei înaintate, într-o linişte totală, contemplând natura. În fond, ea este un personaj molcom, desprins parcă din basmele patriarhale, în care oamenii stau în faţa sobei, aşteptând cu încredere ziua de mâine. Liniştea ei aparţine unui destin similar cu cel al bătrânilor Filemon şi Baucis din mitologia greacă, pentru care viaţa este trăită la modul elementar, fără zgomot, fără surle, personajele fiind resemnate cu propriile lor acţiuni, fără aspiraţia altui orizont decât cel deja constituit. În felul acesta, eroii legendei greceşti scapă de moartea hărăzită propriului sat hrăpăreţ, ce refuzase să ofere adăpost zeilor veniţi sub înfăţişare de drumeţi, dovedindu-se, o dată în plus, că banii generează răul: Filemon şi Baucis se sting din viaţă în acelaşi timp, după cum îi ceruseră lui Zeus, în timp ce bogaţii satului mor înecaţi. La fel, bătrâna din „Moara cu noroc" va scăpa de moarte, luând şi copiii cu ea, după ce hanul pierise în flăcări. Bătrâna este un personaj cu rol de moderator, adeptă încă a unei concepţii idilice, după care banii nu ajută la umanizarea lumii, ci e sursa ei de pierzanie. Morala aceasta este a satului arhaic, încă nealterat de intruziunea economicului.

Spre deosebire de ea, Ana, urmându-şi îndeaproape, în mod firesc, soţul, se lasă în voia unei lumi mai agitate, plină de convulsii, părăsind satul natal, în care doar o bătrână biserică îşi sună monoton clopotul, vestind trecerea timpului. Ea nu pare pregătită însă pentru misiunea pe care Ghiţă i-o atribuie în pustietatea de la Moara cu noroc. Bătrâna, mama ei, ştie acest lucru cel mai bine: „Ana îmi părea prea tânără, prea aşezată, oarecum prea blândă la fire şi-mi vine să râd când mi-o închipuiesc cârciumăriţă". Cu toate acestea, la început lucrurile merg bine, ameninţările nu şi-au făcut încă apariţia, scenele de viaţă armonioasă fiind antologice: „Sâmbătă de cu seară, locul se deşerta şi Ghiţă, ajungând să mai răsufle, se punea cu Ana şi cu bătrâna să numere banii, şi atunci el privea la Ana, Ana privea la el, amândoi priveau la cei doi copilaşi, căci doi erau acum, iară bătrâna privea la câteşipatru şi se simţea întinerită, căci avea un ginere harnic, o fată norocoasă, doi nepoţi sprinteni, iară sporul era dat de la Dumnezeu, dintr-un câştig făcut cu bine.". În viziunea bătrânei şi a Anei, la începutul nuvelei întâlnim imaginea unui **paradis terestru**. Locul hanului este plasat la margine de ţarini, fiind pitoresc: de acolo se văd satele aşezate frumos de-a lungul văii, chiar la mijlocul drumului între locul bun şi cel rău, undeva într-o vale. Punctul este un loc de întâlnire pentru drumeţul singuratic, iar moara, devenită **suprapersonaj**, semnifică mişcarea continuă a vieţii, aducând noroc şi pace. Natura este încă virgină, fără intruziunea greu de suportat a meşteşugurilor, cu mărăcini şi ierburi lăsate de izbelişte, deci un loc unde sevele naturii se manifestă în voie. O **pădure ca de început de lume**, unde lucrurile sunt încă neschimbate, un loc în care se pot petrece evenimente deosebite. Odată stabilit acest cadru special, este rândul personajelor să intre în scenă, Ghiţă şi tânăra sa nevastă, caracterizată adecvat, prin **enumerare de epitete** şi prin **însumare de repetiţii**: „Ana cea înţeleaptă şi aşezată deodată îşi pierde cumpătul şi se aruncă răsfăţată asupra lui, căci Ana era tânără şi frumoasă, Ana era fragedă şi subţirică, Ana era sprintenă şi mlădioasă, iară el însuşi, înalt şi spătos, o purta ca pe o pană subţirică". Locul nu devine pustiu decât atunci când vântul bate puternic în cumpăna părăsită a morii, ca un semnal sumbru de avertizare, şi atunci Ghiţă caută grijuliu să vadă dacă soţia mai este lângă el. Dragostea lor este pură, încă neatinsă de puterea banului. Dar banul este un factor de distrugere, care îl transformă pe cel posedat într-un personaj marcat de irepresibile obsesii, într-un Harpagon care nu ezită să-şi sacrifice familia pentru avere. Acesta va fi şi cazul lui Ghiţă, devenit, dintr-un soţ iubitor, complice la tâlhării, aliat cu oameni ca Lică Sămădăul, implicat până peste cap în afaceri dubioase.

În faţa **agresiunii malefice** întrupate de Lică, Ana se dovedeşte, prin chiar condiţia ei feminină şi prin puritatea nealterată încă, un personaj mult mai vulnerabil decât Ghiţă. Sămădăul află în ea teritoriul sufletesc al unor diabolice experimente, conduse cu o impecabilă strategie de corupător. Deşi îşi dă seama de primejdie, avertizându-şi în câteva rânduri soţul de intenţiile dubioase ale Sămădăului, reacţiile Anei în prezenţa lui Lică vor fi mai totdeauna nepotrivite, tot atâtea trepte de amplificare a unei **atracţii maladive**, favorizate şi de înstrăinarea lui Ghiţă de propria familie. Ana este mai sensibilă decât el la semnele malefice ale străinului şi, pe parcursul nuvelei, încearcă şi ea un proces de adaptare, care ia, în cele din urmă, prin **pervertire sufletească**, forma unei relaţii amoroase. Încă de la apariţia lui Lică la Moara cu noroc, Ana rămâne surprinsă că acesta nu o bagă în seamă: „Dacă Lică ar fi fost alt om, el n-ar fi stătut aşa cu privirea pierdută în vânt, ci s-ar fi bucurat de vederea femeii frumoase, care-l privea oarecum pierdută şi speriată de bărbăţia înfăţişării lui.". Este o atitudine oarecum romantică, pentru că Ana, cu timpul, „confundă depravarea cu joaca, iubirea pentru altul cu grija pentru soţul ei, resentimentul faţă de acesta cu sila faţă de insecuritatea morală" (Magdalena Popescu, „Slavici", 1977). Mai târziu, la un chef cu lăutari la cârciumă, Lică îi aruncă o provocare violentă şi precisă, când, după un dans înfocat, în care ea se lasă atrasă cu o **plăcere tulbure**, el „o strânse apoi în braţe, o ridică de la pământ, se învârti cu ea o dată, o sărută şi o puse pe laviţă", întrebând în acelaşi timp cu viclenie pe Ghiţă de ce nu ţine la cârciumă şi o slujnică pentru distracţii erotice. La plecarea lui Lică, a doua zi, de la Moara cu noroc, „Ana, întâia oară în viaţa ei, sâmţi tragere de inimă pentru Lică", insinuându-se în sufletul ei o stare de confuzie între cei doi bărbaţi („căci soarta soţului său era acum legată de a lui"), tranşată în cele din urmă în favoarea Sămădăului. În relaţiile cu Ana, Lică se substituie astfel treptat lui Ghiţă, mimând cu viclenie scene familiale, jocul cu copiii şi cu câinii, împletirea unui bici, conducând-o cu metodă, prin comparaţie cu slujnica Uţa, pe **panta viciului**, a dansului dezmăţat şi a vorbirii deşucheate. În timp ce Ghiţă încearcă să se elibereze de Lică Sămădăul, chiar cu sacrificii greu de acceptat, Ana îi cade definitiv în braţe, într-o **confuzie totală în identificarea răului**:

„Acu rămâi. Tu eşti om, Lică, iară Ghiţă nu e decât o muiere îmbrăcată în haine bărbăteşti, ba chiar mai rău decât aşa.". Moartea ei pare a fi singura soluţie de salvare din starea de eroare şi de confuzie prin care a trecut, coborând-o, în infernul patimii, pe treapta cea mai de jos. „Scena are tragismul dostoievskian al solidarităţii în nenorocire", spune Magdalena Popescu în studiul mai sus citat. De fapt, Ghiţă o salvează pe Ana din „imensul chin al păcatului", gestul său final fiind mai mult un act de dragoste decât de cruzime, într-o dispariţie comună, în acelaşi timp a amândurora:

„– Nu-ţi fie frică, îi zise el înduioşat; tu ştii că-mi eşti dragă ca lumina ochilor! [...] Ghiţă începu şi el să plângă, o strânse la sân şi îi sărută fruntea.".

E. LICĂ SĂMĂDĂUL, UN „GANGSTER" AL PUSTEI ARDELENE:

Figura tenebroasă a lui Lică se desprinde din relieful ardelean de semipustie, sălbatic şi misterios, unde sălăşluiesc turme imense de porci. Porcarii sunt, de aceea, oamenii obişnuiţi ai locurilor. **Sămădăul** este un staroste de porcari, cel ce răspunde de slujbaşii mai mărunţi ai acestei îndeletniciri. Sămădăii sunt personaje misterioase, ce se conduc după legi doar de ei ştiute şi nu răspund decât rareori la întrebări. Ei îşi dedică viaţa creşterii porcilor, condamnaţi să rămână închişi în stepele în care îmbătrânesc şi mor. Viaţa lor este tumultuoasă şi scurtă, iar gesturile şi reacţiile violente sunt frecvente. Traiul de la capăt de lume, în mijlocul pustei, este disperat, aici fiecare act de dobândire a puterii sau a unei averi mai mari avându-şi propria semnificaţie. Lică Sămădăul urmează tipologia aventurierilor angrenaţi în **goana după aur**, nemulţumit cu ceea ce îi aduce soarta, încercând să scoată cât mai mulţi bani din orice afacere. Personajul este orbit de putere şi de bani, aflat în urmărirea permanentă a oamenilor legii. Caracterul său întunecat este parcă o sinteză a petelor de culoare ale turmelor nenumărate pe care le păzeşte, o **emanaţie telurică** a pustietăţii şi a aglomerărilor tulburi.

Neliniştea sa de om supus marilor forţe întunecate ale sufletului se transmite întregii familii a lui Ghiţă cârciumarul, primul care se sesizează fiind chiar el: „Ăştia nu prea îmi par a oameni buni". Chiar dacă este un om al singurătăţilor campestre, Lică Sămădăul are locul lui aparte în acest mediu social: este cunoscut chiar de domni, dă mâna cu toată lumea, iar din cele douăzeci şi trei de turme de porci nimeni nu îndrăzneşte să fure. E, cu toate acestea, un om lipsit de energie vitală autentică: banii nu-i dau viaţă, îl fac doar să strălucească mai palid în acest tablou deşertic. Un personaj real al deşertului nu poate fi decât uscat, lipsit de o vitalitate reală, deficit existenţial pe care îl imprimă şi celor din preajma sa, mergând până la anihilare, până la crimă.

Ghiţă se simte ameninţat de prezenţa Sămădăului, de caracterul alunecos al personajului, relevat chiar de la început, când soseşte la han pe un drum ocolit. Prin tot ce face, Lică se manifestă ca un **personaj malefic**: îmblânzeşte câinii de la Moara cu noroc pentru a-şi putea aduce aici oamenii fără grijă, ignoră mijloacele de apărare ale hangiului, sporite inutil prin cumpărarea a două pistoale sau prin angajarea unui argat. Cunoaşterea limbajului câinilor, cât şi puterea de a se impune oamenilor fac din Lică un **solomonar**, pentru care graniţele dintre psihologia umană şi cea animalieră nu constituie o piedică. Portretul său fizic este însă al unui om îmbătrânit înainte de vreme, cu figura uscăţivă, deşi este destul de tânăr, de numai treizeci şi şase de ani. Lică se deosebeşte prin port de ceilalţi porcari care vin pe la moară: „Lică era porcar, însă dintre cei ce poartă cămaşă subţire şi albă ca floricelele, pieptar cu bumbi de argint şi bice de carmajin, cu codoriştea de os împodobit cu flori tăiate şi cu ghintuleţe de aur.". Atitudinea sa este de **stăpân necontestat al locurilor**: imediat ce ajunge la han întreabă de cârciumar şi aruncă o privire scrutătoare în jur. Ochii mici îi trădează viclenia, sprâncenele capacitatea de disimulare, iar uscăciunea feței, trecerea rapidă a timpului, trăirile interioare extreme.

În discuția cu Ghiță, Lică este neînduplecat: tendința de a-i supune pe ceilalți este nestăpânită, fie că este determinată de o **presiune a timpului și de voința de putere**, care apasă greu asupra lui, fie că este cea a unui personaj **demonic**. Nu admite contraziceri și, în această confruntare, cârciumarul rămâne **personajul slab**. „Ori îmi vei face pe plac, ori îmi fac rând de alt om la Moara cu noroc", îi spune Lică. Ghiță trebuie să plătească în bani, să **recompenseze** acceptarea lui în **spațiul neprotejat** al pustei. Lui Ghiță îi este frică de porcari și în cele din urmă cedează presiunii psihologice: va face de acum încolo cum îi dictează maleficul personaj. Odată cu acest fapt, adevăratul Ghiță este înlocuit de un altul, preocupat numai de obținerea banilor, de conservarea lor.

În deznodământul nuvelei, toate forțele răului se distrug inconștient unele pe celelalte, urmând a căuta alte locuri, alți oameni care să treacă prin aceleași experiențe. Ana este ucisă de Ghiță, într-un teribil proces de **anulare purificatoare a evenimentelor**. Lică însuși revine la Moara cu noroc pentru a-l ucide pe Ghiță și pentru a da foc **hanului blestemat**. Pintea este ultimul care încheie succesiunea de omoruri: urmărit de el fără scăpare, Lică se sinucide, strivindu-și capul de stejarul singuratic din mijlocul câmpiei, iar trupul îi e aruncat de jandarm în apă, ca „nimeni în lume să nu afle" că a încălcat legile. Banii nu îi mai sunt de folos în încercarea sa de a se opune acțiunii timpului și Lică își scurtează cu de la sine putere destinul tragic. Astfel se încheie o nuvelă memorabilă, în care **conflictele** sunt **multiple**: între **dragoste** și **bani**, între **bunul simț** și incapacitatea de a rezista **coruperii**, între **eul uman trecător** și **pustia netezitoare de vieți**. **Răului absolut** nu i se poate rezista și personajele, neavând forța de a se opune entropiei anihilante, se sting ca niște lumânări în vânt. Ghiță este **romantic** prin traiectoria sa fulgurantă, **realist** prin lumea în care trăiește și **idilic** prin speranța vagă de a trece nevătămat, neschimbat, pragul dintre **bine** și **rău**. Ca un crescendo al deriziunii generatoare de rău, toate personajele ce abdică de la reguli bine constituite, de la morală, dispar de pe scena lumii. Stepa redevine locul dominant al forțelor oarbe, stihiale care anihilează destinele trecătoare.

RELAȚII DE SIMETRIE. Incipitul nuvelei conține, în formă concentrată, **concepția etică** a lui Ioan Slavici, pe care o ilustrează epic și estetic în „Moara cu noroc". Personajele tragice din nuvelă, îndeosebi Ghiță, dar și Ana, sunt victime ale încălcării acestei învățături străvechi, a bunului simț de sorginte populară. Ioan Slavici este adeptul unui „realism poporal", cu tendințe presămănătoriste. De aceea, ideea de om sărac, dar fericit, în antiteză cu omul corupt de racilele societății burgheze, predomină în toate nuvelele sale. În „Pădureanca", eroina, Simina, ajunge „pui de cuc în cuib străin", evoluând în spațiul malefic de la câmpie, de jos, unde lucrurile nu pot înclina decât înspre rău, iar în „Moara cu noroc" Ghiță se îndreaptă spre o avariție gen Hagi-Tudose sau Harpagon, fiind corupt de puterea banului, ajungând chiar să-și sacrifice în acest scop familia și fericirea. În viziunea lui Slavici, banul, „ochiul dracului", distruge destinele individuale, de aceea fericirea simplă, gen Filemon și Baucis, este de preferat. Pentru a sublinia simetria nuvelei și semnificațiile corespondente, replicii inițiale „– Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit." i se adaugă replica finală a bătrânei: „așa le-a fost data".

„Moara cu noroc" se dovedește, în cele din urmă, a fi „moara cu nenoroc": titlul este simbolic, ținând de tragismul locurilor, care prinde în vârtejul său descendent și personajele principale, pe Ana și pe Ghiță. Singurii care se salvează sunt bătrâna și cei doi nepoți, plecați de acasă înainte de incendiu. De altfel, în spațiul pustei moara este un topos degradat, nota predominantă fiind de pustietate, de loc al diavolului, al Celui Rău.

RELAȚII SPAȚIALE. Moara concretizează un punct de confluență între mai multe repere ale lumii reale: spațiale, temporale, sociale, politice. Se poate vorbi de o „moară a lumii", care amestecă personajele într-un imens malaxor și consumă existențele individuale. Moara constituie un **cronotop**, un punct în care se schimbă balanța destinului unui personaj. În cazul lui Ghiță, moartea lui și a Anei este prevestită de cele două cruci de piatră, în timp ce copiii și bătrâna vor trăi, fiind reprezentați de cele trei cruci de lemn.

Drumul către Moara cu noroc semnifică o ciudată coborâre în Infern, într-un univers al patimilor, patima banilor în cazul lui Ghiță și căderea în păcat a Anei. Lumea descrisă aparține stepei, unde umanul supraviețuiește cu mai mare dificultate. Dintr-un alt punct de vedere, este marcat aici un hotar între Purgatoriu și Infern, dinspre câmpurile pustii venind turmele de porci. Semne ale unui teritoriu pustiit se observă chiar la începutul nuvelei: peisajul este arid, cu „arini", „iarbă și mărăcini", ceea ce arată sărăcia extremă. Pădurea de stejari este continuată cu o altă pădure, cioată, semnificând uscarea, apropierea de un teritoriu al morții. Oamenii pustiului sunt personaje infernale, cum este Lică, de aceea și destinul lor suportă rigorile unui tărâm lipsit de umanitate. Corbii, aflați în apropierea unui copac pe jumătate ars de foc, cu crengile uscate, sunt mesageri ai tărâmului celuilalt, ai morții în genere, prevestind evoluția unei lumi lipsite de speranță, pentru că, în final, multe dintre personaje sunt sortite morții. Ghiță este un personaj slab, aflat în antinomie cu bătrâna: el se lasă corupt de puterea malefică a locurilor și de setea de îmbogățire, de aceea jertfește fericirea familială din porniri vindicative, având ca scop demascarea și pedepsirea lui Lică.

Stilul lui Slavici respectă principiile estetice ale realismului: natura nu mai e un refugiu pentru visare, ca în cazul romanticilor, ci este invadată de un fenomen al degradării ireversibile, analizat în toată desfășurarea lui. În ansamblu, în manieră realistă și obiectivă, stilul este frust, uneori chiar greoi, aducând aminte de frazele din scrierile cărturărești ale cronicarilor.

CONFLICTUL. Confruntarea dintre Lică și Ghiță are loc pe fundalul unei tensiuni crescânde, firească între două personaje puternice. Lică ia „de la brâu un teanc de bucăți de piele înșirate pe o verigă de sârmă", semnele distinctive ale turmelor sale, fiecare fiind înșirată pe acest răboj insolit. Pentru a preveni furturile, sămădăul îi cere să urmărească orice mișcare de turme aflate în trecere prin fața cârciumii. Ghiță nu este însă de acord cu subordonarea necondiționată în fața acestuia, replicând „răspicat și aspru" că „înțelegere cu de-a sila nu se poate": „Am doi câni minunați, cum ziceai, și tot ați venit trei inși fără de știrea nimănui. Puteți să ne omorâți pe toți câți suntem aici, și nimeni n-are să știe că voi ne-ați omorât; puteți să luați ce vă place [...]".

Lică nu i se pare lui Ghiță un om cinstit, fiindcă venise pe furiș, „pe potecă", nu pe drum drept, sporindu-i neîncrederea, cârciumarul fiind conștient că tovărășia cu Lică nu duce la nimic bun. Sămădăul devine apoi brutal, cerându-i cheile „de la saltarul mesei, de la dulap, de la orice ladă", înstăpânindu-se cu forța în casa lui Ghiță, chiar luând „cu împrumut", „cu camătă, cu cametele cametelor", bani de la cârciumar, fără însă a-i număra. Pentru Ghiță, Lică devine acum un personaj antagonist, cu care deschide un conflict ce ar putea evolua într-o luptă pe viață și pe moarte: „Ghiță ar fi avut poftă să sară la el și să-l sfâșie în bucăți, dar nu putea, pentru că ceilalți doi erau în apropiere și ar fi trebuit să mântuie prea iute cu dânsul.". Ceea ce-l înfurie cel mai tare este însă aerul batjocoritor al sămădăului, întâmpinat de Ghiță cu un gest de ultimă fermitate: „– Nu te mișca, dacă nu vrei să fie moarte de om!".

În această secvență narativă conflictul este **dublu**, prelungit apoi, într-o dualitate constantă, în întreaga nuvelă: unul **exterior**, între Ghiță și Lică, primul neacceptând subordonarea decât cu mare greutate, și altul **interior**, psihologic: Ghiță oscilează între dorința de a se îmbogăți prin orice mijloace și aceea de a scăpa de tirania lui Lică.

STRATEGIA PERVERTIRII. Ana îl respinge la început pe Lică, simțindu-se amenințată de prezența lui, dar, pe măsură ce Ghiță se afundă tot mai mult în afaceri necurate, ea se înstrăinează de soț și se apropie de adversarul acestuia. Ana cade treptat sub influența malefică a lui Lică Sămădăul, care desfăşoară împotriva ei o diabolică strategie a pervertirii. Mai mult, ea ajunge să-l considere pe Ghiţă o „muiere" în haine de bărbat şi crede că, prin intrarea în graţiile lui Lică, îşi poate proteja soţul. Ana este o fiinţă slabă, lipsită de discernământ în faţa răului insinuat în viaţa familiei.

Relaţia, încurajată chiar de bărbatul ei, degenerează, în cele din urmă, în adulter, acesta fiind motivul pentru care Ana este omorâtă de Ghiţă, care doreşte să-i redea o anumită puritate lăuntrică, lucru realizabil numai prin „dispariţia trupului păcătos", metodă ce aminteşte de Inchiziţia spaniolă. În fond, întreaga nuvelă este un spaţiu narativ consacrat exorcizării demonilor, a banilor şi a pasiunilor trupeşti, cu multe exemplificări analitice în comentariu.

TIPOLOGIA PERSONAJELOR. Din punctul de vedere al schimbării condiţiei existenţiale în roman, personajele pot fi **mobile** şi **imobile**, ultimele rămânând neschimbate de-a lungul întregii acţiuni. În accepţia lui E. M. Forster, termenii corespunzători pot fi **personaje rotunde** şi **personaje plate.**

Ghiţă şi Ana sunt **personaje mobile**, traversând în cursul acţiunii puternice drame sufleteşti, în urma cărora suferă mutaţii caracteriale profunde: Ghiţă se lasă dominat de Lică, dar se eliberează în chip radical în finalul nuvelei; Ana alunecă pe nesimţite pe panta viciului, căzând pradă tentaţiilor erotice ale sămădăului. Lică este un **personaj imobil**, constant în manifestări şi în trăsături. Personaj negativ, Lică exprimă pe deplin simbolistica morţii care cuprinde în final personajele principale: biciul pe care-l poartă, un instrument al sclaviei, brâul, amintind de Şarpele cel Rău ce ispiteşte omul primordial, cuţitul, cu dublă funcţie, de apărător al vieţii, dar şi de instrument egalizator, aducător de moarte.

Lică ascultă mai mult de o cenzură interioară: teama de moarte şi de pedeapsa divină. El ascultă la modul sangvinar de legile firii, neputând să perceapă lumea în alt fel decât bazată pe un substrat de interese obscure. Această atitudine a sa se observă în momentul când profanează un locaş sfânt, biserica, în care intră călare. Aici, revenindu-i în minte imagini ale lumii în care trăise şi principalele personaje ale nuvelei, este „înspăimântat", cu „un tremur de-ngrijare", căci „multe făcuse în viaţa sa, dar cele sfinte încă nu le atinsese". Abia acum are revelaţia puterii divine, care leagă şi dezleagă totul, Dumnezeu fiind pretutindeni, căci „pretutindenea, în tot locul şi în toate timpurile soarta omului atârnă de întâmplări ale căror tainică legătură el cu mintea lui mărginită nu poate să o coprindă.". Lică este cuprins de frica de moarte: „de nimic nu-i era mai frică decât de moarte; ar fi vrut să trăiască mult şi lung, cât ţinea lumea".

Lică şi Pintea sunt personaje unidimensionale, imobile, care nu suferă o schimbare continuă, ci rămân în tot romanul cu trăsăturile caracterologice iniţiale: Lică Sămădăul este personaj neguros, sumbru, doritor de înavuţire, mergând până la crimă; Pintea este condus de o singură dorinţă, pentru îndeplinirea căreia s-a şi făcut poliţist: pedepsirea lui Lică. Aceste personajele aparţin tipologiei iraţionale, ascultând de „boala sângelui cald", în sensul că nu reuşesc să depăşească substratul primar al existenţei şi se comportă într-un mod vulcanic, ilogic. Pentru Pintea, esenţială este încercarea lui de a-l prinde şi a-l pedepsi pe fostul său partener, pe Lică.

Lică Sămădăul este un personaj care confirmă teoria legăturii biunivoce între genetica defectuoasă a trupului şi deformaţiile sufletului: el ucisese, pentru prima oară, din plăcere, după cum mărturiseşte: „Ghiţă! mulţi oameni au perit la cârciuma asta şi li s-a găsit urma cale de două poştii de aici. De când eşti tu aici, n-a murit încă nici unul.". În viziunea lui Lică, Ghiţă este ruşinos ca fetele mari „nainte de a fi gustat dulceaţa păcatului". Motivaţia crimei apare mai întâi din nevoia de bani, apoi devine o patimă, o boală a „sângelui cald": „Ştiu numai că mă aflam în strâmtorare când am ucis pe cel dintâi om; îmi periseră nişte porci din turmă şi-mi era ruşine să spui c-au perit şi n-aveam bani să cumpăr alţii în locul lor. Apoi am ucis pe al doilea, ca să mă mângâi de mustrările ce-mi făceam pentru cel dintâi. Acum sângele cald e un fel de boală, care mă apucă din când în când.". Febra uciderii este o tară ereditară, personajul simţind cum îi „fierbe şi clocoteşte tot sângele".

MARA

Romanul „Mara" prezintă istoria unei femei din Ardeal, care, prin hărnicie şi perseverenţă, obţine o poziţie socială privilegiată în mediul negustoresc al locului. Mara Bârzovanu, „prima femeie capitalist din literatura română" (Nicolae Manolescu), nu este însă fericită: ea munceşte din greu, strângând ban cu ban, pentru a-şi propulsa copiii într-o sferă a vieţii mai lipsită de grija zilei de mâine. Deziderατul său se împlineşte, fiind de fapt singura condiţie de supravieţuire într-o lume dirijată de prevalenţa banului.

Capitolul I, „Sărăcuţii mamei", prezintă mai întâi **personajele** implicate în acţiune: Mara, femeie „tânără, voinică şi harnică", „văduvă cu doi copii", Persida şi Trică, având şi noroc în negustorie. Spaţiul se conturează, în roman, tocmai din această perspectivă, printr-o privire panoramică asupra împrejurimilor: „Marţi dimineaţa Mara-şi scoate şatra şi coşurile pline în piaţa de pe ţărmurele drept al Mureşului, unde se adună la târg de săptămână murăşănii până de pe la Sovârşin şi Soboteliu.". Atmosfera romanului este de târg flamand, baroc prin aglomerarea de obiecte şi de unelte specifice negustoriei, ceea ce prefigurează o lume de un aspect pictural inedit. Scena finală a romanului, în care, după uciderea lui Hubăr cel bătrîn, „în casă era linişte şi Bandi râdea înainte", închide în ea, în mod discret, absurdul existenţial al unor categorii sociale, fixate într-un orizont limitat, fără mari elevaţii sufleteşti. Între aceste două scene, de început şi de sfârşit, se succede o serie de capitole ce marchează evoluţia sinuoasă a personajelor: „Maica Aegidia", „Ani de tinereţe", „Zbuciumare", „Inima, săraca", „Datorii vechi", „Isprăvile lui Trică", „Verboncul", „Norocul casei", „Pace şi linişte". Realitatea dură a târgului ardelean, descrisă de Slavici, aminteşte de „Timpuri grele" de Charles Dickens sau de „Colţ Alb", de Jack London, în care oamenii luptă din greu pentru supravieţuire.

Romanul are un **incipit** direct, abrupt, *in medias res*: „A rămas Mara, săraca, văduvă cu doi copii, sărăcuţii de ei, dar era tânără şi voinică şi harnică şi Dumnezeu a mai lăsat să aibă şi noroc.". E drama unei femei rămase singură, cu teama zilei de mâine, care pune mai presus de orice fericirea propriilor copii, aşa cum o înţelege ea, în contextul social al vremii. Pentru Trică şi Persida, „sărăcuţii mamei", cum îi place să-i alinte, Mara îşi orânduieşte întreaga viaţă, al cărei scop este să le asigure mijloace de trai şi o perspectivă sigură, acestea însemnând, de fapt, într-o lume mercantilă, bani, pe care Mara se străduieşte, din zori până în noapte, să-i obţină pe căi cinstite, dar cu o neîncetată trudă. Locuind într-un loc favorabil negoţului („Apoi, mare lucru pentru o precupeaţă, Radna e Radna, Lipova e numai aci peste Murăş, iar la Arad te duci în două ceasuri"), Mara este prezentă la toate târgurile din jur, după un calendar riguros, respectat cu sfinţenie: marţi dimineaţa se află pe malul drept al Mureşului, joia pe cel stâng, iar vineri noaptea pleacă la cântatul cocoşilor ca să o prindă dimineaţa la Arad. În acest carusel negustoresc, din care nu se abate decât la sărbători, Mara atinge o adevărată artă, admirată în mod direct de naratorul de regulă obiectiv din roman: „Dar lucrul cel mare e că Mara nu-ţi iese niciodată cu gol în cale; vinde ce poate şi cumpără ce găseşte; duce de la Radna ceea ce nu găseşti la Lipova ori la Arad şi aduce de la Arad ceea ce nu găseşti la Radna ori la Lipova.".

Mândria cea mare a Marei sunt însă copiii. „Tot n-are nimeni copii ca mine!", spune ea, comparându-i cu ai altor oameni, deşi observă că „mai sunt şi zdrenţăroşi şi desculţi şi nepeptănaţi şi nespălaţi şi obraznici", dar mai ales gândind cum trebuie să devină când vor fi mari. Pentru acest ideal, femeia şi-a neglijat propria viaţă, s-a uitat chiar pe sine, fiind „muiere mare, spătoasă, greoaie şi cu obrajii bătuţi de soare, de ploi şi de vânt", care stă tot timpul în spatele mesei cu târguieli sau la capul podului de peste Mureş, a cărui trecere a luat-o în arendă. E un moment însă care îi răsplăteşte eforturile, când, cu gândul la copii, „pune la o parte banii pentru ziua de mâne", în trei ciorapi, „unul pentru zilele de bătrâneţe şi pentru înmormântare, altul pentru Persida şi al treilea pentru Trică". Scena aceasta, care încununează o muncă cinstită, are religiozitatea ei: „Când poate să pună florinul, ea-l sărută, apoi rămâne aşa, singură, cu banii întinşi pe masă, stă pe gânduri şi începe în cele din urmă să plângă.". E momentul de slăbiciune, de simţire umană, care înlătură, faţă de personaj, orice suspiciune de avariţie: „Şi chiar Mara să fii, te moi când simţi că e bine să fii om în lumea aceasta, să alergi de dimineaţa până seara şi să ştii că n-o faci degeaba.".

Pentru copiii ei, Mara deja şi-a ales modele de viaţă. „Aşa are să fie Persida mea!", spune ea când vede o femeie care îi place. Atenţia ei e reţinută de preoteasa de la Pecica, „o femeie minunată, şi dulce la fire, şi bogată, şi frumoasă", care stătuse patru ani la călugăriţele de la Oradea. De aceea, Mara se hotărăşte să-şi dea fiica la mănăstirea minorită din Lipova, unde să stea cel puţin cinci ani. Se înţelege, în acest scop, cu maica Aegidia, căreia îi dă pentru Persida 60 de florini pe an.

Trică ar putea deveni, în imaginaţia Marei, staroste al cojocarilor, ca Bocioacă, „minunat om" şi înstărit, la care ar putea să facă ucenicie şi băiatul ei.

Evenimentele vieţii nu urmează însă totdeauna planurile cu chibzuinţă întocmite de Mara. Copiii aprigei femei din Radna moştenesc multe dintre trăsăturile firii sale. Capitolul al doilea al romanului, „Maica Aegidia", ilustrează, prin întâmplări de pomină, cu ecouri în întreaga comunitate, însuşirile celor doi fraţi, Persida şi Trică, solidari în faţa unei agresiuni din afara familiei. La şcoală are loc un conflict între Trică şi Costi, băiatul turtelarului, cu urmări imprevizibile, ajungând chiar până la o stare de încordare în sat între locuitorii de diverse etnii, care privesc din unghiuri diferite evenimentul.

Învăţătorul Blăguţă întârzie de la şcoală, „într-o frumoasă zi de primăvară", plăcându-i să pescuiască în Mureşul ale cărui ape se umflaseră din topirea zăpezilor. În astfel de situaţii, în lipsa lui, monitorul clasei era Costi Balcovici, care „pune mâna pe nuia, ca să ţie buna rânduială – nu poate pentru c-ar fi fost cel mai mare dintre şcolari, dar învăţa bine şi era băiatul turtelarului din Radna". Costi nu are însă aceeaşi autoritate ca învăţătorul: „Una e însă Blăguţă şi alta Costi, deşi era băiat de turtelar. În faţa d-lui Blăguţă, Trică stetea smirna, iar cu Costi se bătuse adeseori în piaţă.". Însă alături de Trică în aceste confruntări se afla şi Sida, care „avea gheare ca pisica şi ar fi sărit şi în foc pentru frăţiorul ei".

Acum, Costi are prilejul să se răzbune pe Trică, dar, când îi cere provocator să stea frumos, acesta, simţind că i se face o nedreptate, îi replică demn: „– Dacă vreau şed; dacă vreau stau, răspunse Trică. Cine eşti tu ca să-mi porunceşti mie?!". Scena este memorabilă. La o astfel de înfruntare neaşteptată, copiii „începură să râdă cu gurile întinse până spre urechi", ceea ce îl îndeamnă pe Costi să-i poruncească lui Trică să iasă afară din rând şi să stea în genunchi. În bătaia ce urmează, Trică, mai mic cu trei ani decât Costi, se luptă cu toată hotărârea, în atmosfera de încurajare generală a colegilor, ştiind „să muşce, să zgârie şi să dea cu picioarele". Rezistenţa sa este eroică şi victoria morală nu poate fi decât de partea lui: „bătaie, ce-i drept, a mâncat, părul i s-a cam rărit, gâtul îi era zgâriat, dar din bancă tot n-a ieşit şi în genunchi nu l-a pus decât d. Blăguţă, care ţinea ca autoritatea lui Costi să rămână întreagă".

Din acest moment, acţiunea ia o turnură neaşteptată, aventuroasă. Simţind că i s-a făcut o nedreptate şi dorind să se răzbune, Trică merge la mănăstire pentru a cere ajutorul Sidei. Aceasta părăseşte locaşul fără să ceară voie, apărând imediat în sat vestea „că o fată a fugit de la călugăriţe cu un băiat", şi, mai mult decât atât, hotărăsc să treacă pe celălalt mal al Mureşului învolburat nu pe pod, unde i-ar fi văzut Mara, ci cu o luntre care a fost luată imediat la vale de apele înspumate. La o asemenea întâmplare, pe malurile Mureşului se creează panică şi morarii din împrejurimi pornesc cu altă luntre să-i salveze pe cei doi copii imprudenţi.

Deşi vede întreaga scenă de pe pod, Mara nu înţelege la început despre ce este vorba, ca apoi să rămână „ca înfiptă, cu ochii mari, cu buzele strânse şi strâmbate în jos": „– Sfinte Arhanghele! strigă apoi crucindu-se. Sfântă Marie, Maică Preacurată! Bată-vă să vă bată, copii! Nu – grăi dânsa mângâiată – copii ca ai mei nimeni nu are!". Dându-şi seama că nu întâmplător copiii ei se află în mijlocul apelor învolburate, că trebuie „să fie la mijloc vreo nefăcută", Mara iese din starea de uimire produsă de periculoasa întâmplare şi le ia apărarea, învinuind-o pe maica Aegidia că nu păzeşte bine porţile mănăstirii şi pe învăţătorul Blajovici că, în loc să-şi ţină lecţiile, merge la pescuit. Motivarea purtării copiilor o face cu acelaşi argument care i-a condus întreaga viaţă: „– Sărăcuţii mamei! grăi Mara înduioşată. Se iubesc, maică, urmă ea ştergându-şi lacrămile; se iubesc unul pe altul ca doi copii săraci.".

Dincolo de acerba luptă pentru existenţă, „Mara" este şi un roman de dragoste, cum observa de altfel Şerban Cioculescu: „Cartea e povestea tulburătoare a unei iubiri care se înfiripează prin *coup de foudre*, adică instantaneu, cu puterea unei fatalităţi. Tribulaţiile acestei iubiri, până ce tinerii se căsătoresc în taină în faţa unui preot ortodox, iar pe urmă şi variaţiile de temperatură ale acestei căsătorii, în care cel mai slab şi nestatornic este Hubărnaţl, în timp ce Persida este fiica vrednică a mamei sale, voluntară şi hotărâtă; iar când bărbatul ei, după ce îşi vede visul cu ochii, îşi tempereaza iubirea şi îşi nesocoteşte îndatoririle, ea ţine o măcelărie la Viena şi apoi o cârciumă prin părţile Aradului. Aşadar, interesul principal al cititorului este atras de această dragoste într-un fel nelegiuită, deşi consacrată prin taina căsătoriei religioase – nelegiuită pentru că nici unul dintre tineri nu primeşte binecuvântarea părinţilor săi.".

Există în roman, în capitolul IV, „Primăvară", o pagină plină de poezie, când se exprimă cei dintâi fiori ai dragostei, atunci când Naţl trece prin faţa mănăstirii unde se afla Persida, fiind atras nu de cioburile unui geam spart de vânt, ci de chipul frumos al fetei care se iveşte la fereastră, alături de maica Aegidia. Clădirea poate fi un exemplu clasic al vremurilor revolute: „Şi jos, şi sus, ferestrile acelea erau date în alb, ca să nu se vadă prin ele, şi nu se deschideau niciodată. [...] Zidirea mănăstirii se sfârşea însă în faţa măcelăriei, iar mai departe-nspre stânga era grădina mănăstirii, împrejmuită cu un înalt zid de piatră.".

Iubirea dintre cei doi se întemeiază tocmai pe această imagine instantanee a unei femei frumoase, rezultată din impactul vântului asupra ferestrei: „Naţl s-a dus să vadă şi a văzut – nu fărâmăturile de geam, ci o fată, care îi părea grozav de frumoasă. [...] Din întâmplare însă, Persida, care alergase şi ea să vadă ce s-a întâmplat, era chiar mai tânără, mai frumoasă şi mai plină de farmec decât cum Naţl era-n stare să şi-o închipuiască.". Nota de mister ce sălăşluieşte asupra femeilor dintr-o mănăstire este deplină: „Acolo, chiar bătrână fiind, femeia pare tânără, chiar urâtă, pare frumoasă.". Întâlnirea privirilor celor doi îi induce fetei un fulgurant sentiment de dragoste; totul se datorează unei greşeli comise de călugăriţa Aegidia:

„Femeie mai aşezată şi mai cuminte, ba chiar călugăriţă, maica Aegidia tresări când văzu, peste drum, pe Naţl, băiatul Hubăroaiei, stând cu ochii ţintă la fereastră. Îl ştia de copil mic, îl socotise totdeauna cel mai bun băiat, şi mintea i se oprea în loc văzându-l atât de îndrăzneţ.

– Sidi! grăi dânsa mâhnită şi apucă fata de braţ, ca s-o dea din vederea tânărului.

Rău a făcut, căci acum se opriră şi ochii Persidei asupra tânărului cu şorţ curat, cu obrajii rumeni şi cu mustaţa mică, acum îşi dete şi ea seamă de ce stă acel tânăr acolo."

Reacţia fetei este instantanee: „Obrajii ei se umplură de sânge, şi îi era parcă o săgetase ceva prin inimă.". Fereastra devine un **cadru magic**, în apropierea căruia se petrecuse actul cvasihierofanic de iniţiere a iubirii. **Infuzia cu dragoste** este neştiută, ca într-un contact malefic, vizual, cu un zburător terestru, ipostaziat aici în Naţl, „băiatul Hubăroaiei": „Nu i-a făcut şi nu-i făcea, nu i-a zis şi nu-i zicea nimeni nimic, nu ştie nimic, nimic nu gândea şi totuşi, aşa, ca din senin, se zbătea copila ca şi cum ar voi să scape, să fugă şi să se ascundă în fundul lumii.".

Fereastra figurează aici hotarul dintre două tărâmuri, **oglinda magică**, subţire, care separă realitatea banală, ternă, de imagistica erotică, fascinantă, poarta secretă pe unde pătrund duhurile rele. De aceea, în lumea arhaică, de fereastră se atârnau diferite obiecte, cruci sau talismane cu proprietăţi speciale. Fereastra emană împrejur o vrajă erotică, invadând atât spaţiul sacru al mănăstirii, cât şi mediul profan de afară:

„Pe Naţl, care stătea în uşa măcelăriei cuprins de neastâmpăr, îl trecură fiorii.

El ridică fără voie mâna stângă la gură şi îi făcu semn să închidă fereastra, căci vedea lumea.

Îi era frică de femeia ce stătea acolo sus în fereastră."

Naţl trăieşte toate stările năvalnice ale **invaziei erotice neaşteptate**, specifice de regulă fetelor inocente, observate însă aici în manifestările personajului masculin: „rămase uimit, cu inima încleştată şi cu ochii oarecum împăingeniţi"; în spaţiile abisale ale fiinţei se produc fenomene catrastrofice, în el „parcă s-a rupt, s-a frânt, s-a surpat deodată ceva"; pe capul lui a căzut „o mare nenorocire".

De aceea, apropierea dintre îndrăgostiţi se face anevoios; deşi simte instinctiv primejdia, Naţl nu poate evita fiinţa iubită:

„Dacă n-ar fi fost pe pod, el ar fi apucat fie la dreapta, fie la stânga; aici însă nu-i rămânea decât să meargă înainte, drept în flacăra a mare ce se ivi fără de veste în calea lui. Era greu afară din cale! Cum să treacă? Cum să calce? Cum să-şi ţie mâinile? Cum să se uite la ea? Să-şi ridice pălăria ori să se facă ca şi când n-ar cunoaşte-o?

Persida tresări când îl zări, îşi îndreptă trupul şi îşi ridică capul."

Dragostea totală este mărturisită în capitolul al VII-lea, „Zbuciumare", prin dorinţa lui Naţl de a scăpa de povara enormă a acestui sentiment: „– Nu! Te rog să pleci!". Iubirea a venit „aşa fără de veste, cum vin toate nenorocirile.". Înspăimântată, dar atrasă în acelaşi timp în mreje de neînlăturat, fata pleacă de la întâlnire cu regretul de a nu mai fi împreună: „Şi mergând înainte, ea nu se uita înapoi, dar urechea ei era aţintită îndărăt, că doară va prinde paşii ce se apropie şi tot mai mult se apropie şi tot mai mult se apropie.". Gândurile acestei iubiri tulburătoare sunt diferite: „«Grozavă femeie!» zise el viindu-şi într-un târziu în fire. «Urât om!» zise ea după ce sosi acasă, apoi îşi acoperi faţa cu amândouă mâinile şi lăcrămile o năpădiră, plânsul o îneca.". Iubirea venită pe neaşteptate are reprezentări sensibil diferite: Naţl o consideră o femeie care nu e de nasul lui, în timp ce Persida vrea să pară oarecum indiferentă. Cel mai ameninţat de revărsarea năvalnică a sentimentului este Naţl, aflat parcă pe marginea unei prăpăstii, în faţa căreia îşi pierde cunoştinţa, pentru că, observă el, „adâncimea mă adimeneşte, capul mi-e ameţit şi sunt în toată clipa gata să închid ochii şi să mă arunc".

Dragostea dintre cei doi urmează aceleaşi precepte ale întâlnirilor dintre pământeni şi demoni, într-o viaţă umană dominată de pasiuni, care uneori îmbracă aspectul marii poezii.

Traseul ascendent pe linie economică nu coincide, prin urmare, cu linia vieţii dorite de fiecare personaj: Mara îşi înăbuşă orice tendinţă de sensibilitate pentru a ajunge la poziția socială râvnită, Persida devine bogată, o copie perfectă a mamei sale, dar la rândul ei nefericită, în timp ce Națl, soțul ei, cade în patima beției. Idealul Marei este de a-şi pune la adăpost cele două odrasle, pe Trică, angajat la un cojocar, şi pe fiică, Persida, trimisă la mănăstire, apoi revenită în viața socială şi urmând aceeaşi cale deschisă de mama ei. Mara este un personaj complex, contradictoriu, oscilând între resemnare („Omul are data lui şi nici în bine, nici în rău nu poate să scape de ea") şi mândria de a avea copii buni („copii ca ai mei nimeni nu are"), ceea ce o determină să muncească mai departe, pentru a dobândi o acceptabilă stare materială. Ca să-i pregătească pentru viață le dă sfaturi care contravin uneori bunei morale: lui Trică, spre exemplu, îi cere să nu se scandalizeze de avansurile patroanei, cu singura condiție de a-şi ține gura. Pe fată vrea să o mărite cu un candidat la preoție, Codreanu, dar nu reuşeşte, pentru că „popa (tatăl lui Codreanu) cerea marea cu sarea". Legătura Persidei cu Națl, cu „spurcatul de neamț", îi trezeşte însă o vie împotrivire: „Neam de neamul meu – exclamă ea – nu şi-a spurcat încă sângele!".

Mara are o putere de muncă neobişnuită, e perseverentă în dobândirea unei averi însemnate în contextul social al capitalismului timpuriu, încercând să asigure copiilor ei o viață îndestulată. Dragostea înfiripată între Națl şi Persida are şi o latură tragică, flăcăul mărturisind avatarurile întâlnirii dintre ei, într-o tonalitate demnă de „Romeo şi Julieta". Persida este o fire voluntară, gata să-şi răzbune fratele când acesta este bătut de altul mai agresiv, aruncându-se în luptă, chiar în apele Mureşului, devenind scutierul fratelui inocent, care nu reacționează cu promptitudine în fața agresiunii şi a răului social. De altfel, Codreanu, surprins de caracterul ei, va mărturisi: „Prea multă femeie!", recunoscând puternica fire a Persidei, trăsături care nu uimesc pe nimeni, dacă ținem seama că este fiica unui personaj ca Mara. Romanul realist nu exclude nici notele naturaliste şi moralizatoare, ilustrate prin paricidul comis de Bandi, într-o criză de demență, asupra bătrânului Hubăr. „Mara" premerge sfârşiturile hollywoodiene ale filmelor cu final fericit, excepție făcând crima comisă de Bandi, fiu rezultat dintr-o greşeală de tinerețe a lui Hubăr cel bătrân.

Tipologic vorbind, Mara este o învingătoare în sistemul încâlcit al relațiilor capitaliste care abia se înfiripă. Rolul ei este pozitiv, pentru că îi implică pe Trică şi pe fată, Persida, în realitățile aspre ale vieții, ajutându-i să ajungă pe o treaptă mai înaltă, lucru ce se împlineşte numai în parte, Persida păşind pe urmele mamei, devenind un fel de dublură a acesteia, totuşi cu personalitate distinctă. Învățăturile date de mamă sunt sănătoase, bine venite într-o societate surprinsă într-un moment de criză, specific începuturilor: „banul agonisit e dovadă de vrednicie". Din punct de vedere economic, Mara este un personaj rapace, un Harpagon calculat: apriga femeie nu dă bani pentru ca Trică să scape de militărie, nu vrea să dăruiască nici măcar suma cu mult micşorată de la botezul nepotului, dar nu foloseşte aceşti bani nici în folosul propriu.

Mercantilismul societății în care trebuie să fii bogat pentru a supraviețui, având, cu toate acestea, în final soarta comună a oricărui om, este atacat de Slavici prin exemple concludente, lumina unei asemenea lumi risipindu-se într-o tonalitate sumbră, din care răzbate cu greu o speranță de schimbare. Totul se va desfăşura într-o liniaritate strivitoare, aplatizantă: urmaşii Persidei vor deveni, la rându-le, un fel de Mara în miniatură, atunci când timpul îi va determina să se descurce singuri, să-şi ia în stăpânire propriul teritoriu existențial. În universul acesta alienat, nu sunt permise niciun resentiment, nicio înduioşare, lucrurile sunt predeterminate de legi economice aspre, lumea se populează tot mai mult cu mici Harpagoni care prețuiesc banul şi înlătură, pentru a-l obține, orice urmă de omenie, după cum singură mărturiseşte Mara: „Banul, draga mamei – urmă ea –, banul e mare putere, el deschide toate uşile şi strică toate legile...".

GRUPUL NOMINAL

Grupul nominal este o parte a enunțului constituită în jurul substantivului sau al unui substitut al acestuia, pronume sau numeral.

Substantivul este partea de vorbire flexibilă care denumește obiecte gramaticale (ființe, lucruri, fenomene ale naturii, însușiri, stări, relații dintre oameni etc.). Prezintă flexiune după gen, număr și caz.[1]

Pronumele este partea de vorbire flexibilă care ține locul unui substantiv, dând diferite informații (gramaticale sau descriptive) cu privire la obiectul denumit de el.

Pronumele sunt de mai multe feluri:

a) **pronumele personale**: *eu; tu, el, ea, noi, voi, ei, ele; dânsul, dânsa, dânșii, dânsele;*

b) **pronumele personale de politețe**: *dumneata, dumnealui, dumneavoastră, dumnealor;*

c) **pronumele reflexive**: *sieși, sie, își, și, sine, se;*

d) **pronumele de întărire**: *însumi, însămi, însuți, însăți, însuși, însăși, înșine, însene, înșivă, însevă, înșiși, înseși (însele);*

e) **pronumele posesive**: *al meu, al tău, al său, al nostru, al vostru, a mea, a ta, a sa, a noastră, a voastră* etc.;

f) **pronumele demonstrative:** *acesta, acela, același, celălalt, cealaltă, ceilalți, celelalte* etc.;

g) **pronumele nehotărâte:** *altul, vreunul, careva, fiecare, oricare, oricine, orice, vreunul* etc.;

h) **pronumele interogative**: *care, cine, ce, cât, câtă, câți, câte;*

i) **pronumele relative**: *care, cine, ce, cât, cel ce, ceea ce, cei ce, cele ce;*

j) **pronumele negative**: *nimeni, nimic, niciunul, niciuna.*[2]

Numeralul este partea de vorbire flexibilă care exprimă:

- un număr abstract: *Doi* plus *doi* fac *patru*.
- numărul obiectelor: *Trei* lei, *o* băncuță și *patru* gologani sunt bani cu pereche.
- ordinea obiectelor sau a acțiunilor: *Al doilea* și *al treilea* au sosit mai târziu.

După criteriul semantic, numeralele sunt de mai multe feluri:

- **numerale cardinale propriu-zise**: *trei, cinci, douăzeci* etc.;
- **numerale cardinale colective**: *amândoi, tustrei, tuspatru* etc.;

---

[1] GALR, I, p. 62. Flexiunea substantivului se realizează prin desinențe, prin articolul definit (hotărât) și prin alternanțe fonetice care modifică radicalul substantival.

[2] GALR, I, p. 182, trasează câteva clasificări secundare, în:

- pronume personale: pronume personale propriu-zise, pronume de politețe, pronume de întărire, pronume reflexive, pronume posesive;
- pronume nepersonale: pronume demonstrative, pronume de cuantificare (pronume nehotărâte, pronume negative), pronume relative, pronume interogative, pronume hibride (pronume relativ-interogative; pronume relativ-exclamative).

- **numerale cardinale multiplicative**: *îndoit, întreit, înzecit* etc.;
- **numerale cardinale distributive**: *câte doi, câte trei;*
- **numerale adverbiale**: *o dată, de două ori, de patru ori;*
- **numerale ordinale**: *primul, întâiul, al doilea.*

Mai rar sunt tratate în lucrările de gramatică **numeralele fracționare** (*doime, treime, sfert, patru pe cinci, trei la sută sau 3%*) și **numeralele aproximative** (*peste o sută, o mie și ceva* etc.).

La grupul nominal se atașează **articolul** [3], care ajută la realizarea flexiunii nominale, și **adjectivul**, care îndeplinește funcții sintactice îndeosebi pe lângă un centru nominal.

Comună părților de vorbire din grupul nominal este flexiunea după gen, număr și caz.

Cazul reprezintă forma pe care o ia substantivul pentru a îndeplini o anumită funcție (poziție) sintactică. În limba română, există cinci cazuri: nominativul, acuzativul, dativul, genitivul, vocativul.[4] Pronumele și numeralul îndeplinesc, prin substituție, aceleași funcții sintactice.

1. ***Nominativul*** este cazul substantivului în poziția de subiect, funcție sintactică fundamentală, dar și al numelui predicativ și al apoziției substantivale:

- subiect: „În vaduri *ape* repezi curg." (George Coşbuc, „Mama").
- nume predicativ: „Eu sunt *luceafărul* de sus..." (Mihai Eminescu, „Luceafărul")
- apoziție simplă: Băiatul cel mare, *Mihai*, a ajuns inginer.
- apoziție dezvoltată: Andrei, *colegul* meu, este un băiat de toată isprava.

Sub aspect morfologic, nominativul este egal, ca forme, cu acuzativul.

2. ***Acuzativul*** este cazul complementului direct, nemarcat de obicei de prepoziție sau însoțit numai în situația numelor de persoane sau a celor asimilate acestora. Este, în același timp, un caz prepozițional, ceea ce îi asigură, spre deosebire de celelalte cazuri, posibilitatea de a stabili numeroase **raporturi sintactice**:

- complement direct: „Întreabă *pe băieți*, vorbește și el, spune *lucruri* care și pe el îl mişcă..." (Mihail Sadoveanu, „Domnu Trandafir").
- complement indirect[5]: „Mi-e inima *de lacrimi* plină" (George Coşbuc, „Vara").
- complement de agent: Drumurile sunt păzite *de soldați*.
- complement circumstanțial de loc: *În pădure* este liniște.
- complement circumstanțial de timp: Pentru test am învățat *săptămâni* în șir.

---

[3] Potrivit GALR, articolul nu mai este considerat parte de vorbire, fiind trecut în **categoria determinanților**. De altfel, noul tratat, GALR, consideră că în limba română există numai două tipuri de articol, definit (hotărât) și nedefinit (nehotărât), deși în folosirea acestor denumiri nu există, de-a lungul GALR, o consecvență deplină. Articolele posesiv (genitival) și demonstrativ (adjectival) sunt considerate **pronume semiindependente**, (I, p. 44) . În anumite situații sunt încadrate în clasa formanților.

[4] GALR introduce, în descrierea substantivului, două noțiuni esențiale pentru poziția substantivului în enunț:

- **substantiv centru** (centru nominal), regent pentru diferite determinări în enunț;
- substantiv în poziție de **adjunct** (determinant), aflat în enunț în diferite poziții (funcții) sintactice.

De menționat că într-un enunț **centrul** în jurul căruia sunt grupate componentele poate fi reprezentat și printr-un verb, adjectiv etc., acest centru având „**statut sintactic dublu** (de regent și de termen dependent)" (GALR, I, p. 29)

[5] În GALR, complementul indirect în acuzativ trece la o altă poziție (funcție) sintactică, numită **complement prepozițional**. Complement indirect este numai cel exprimat prin substantive și substitute ale acestora în cazul dativ.

- complement circumstanţial de mod: „Atunci calul zboară lin *ca vântul*." (Ion Creangă, „Povestea lui Harap-Alb")
- complement circumstanţial de cauză: „Hassan, *de mirare*, e negru-pământ." (George Coşbuc, „Paşa Hassan").
- complement circumstanţial de scop: Ne pregătim *pentru excursie*.
- atribut substantival prepoziţional: Nori *de zăpadă* se adunau la orizont.
- apoziţie: Pe dumnealui, *pe tata*, nu l-a invitat nimeni.
- nume predicativ: Podul cel vechi era *de lemn*.

3. Substantivul în ***dativ*** exprimă obiectul gramatical căruia i se dă, i se acordă, îi este destinat ceva prin acţiunea verbului cu care intră în relaţie sintactică. Funcţia sintactică fundamentală a dativului este de complement indirect, dar are şi alte **funcţii sintactice**:

- complement indirect: Le-a mulţumit *prietenilor* pentru ajutorul dat la timp.
- complement circumstanţial de loc: Stai *locului* ! Aşterne-te *drumului* !
- complement circumstanţial de mod: Meciul s-a desfăşurat *conform regulamentului*.
- complement circumstanţial de cauză: Am întârziat *datorită ploii*.
- atribut – fără prepoziţie (dativul adnominal): „Preot *deşteptării* noastre, *semnelor* vremii profet." (Mihai Eminescu, „Epigonii"). El este nepot *cumnatului* meu.
  – cu prepoziţie: Aeromodelul, *asemenea unui fulg*, ne-a plăcut tuturor.
- nume predicativ: Copilul este *asemenea părinţilor* săi.

4. Cazul ***genitiv*** exprimă raporturile dintre obiectele propriu-zise, denumite de substantive. De regulă, substantivul în genitiv este subordonat altui substantiv, dar se poate subordona în mod indirect şi verbului, prin intermediul prepoziţiilor care îl selectează.

Funcţii sintactice:

- atribut (funcţie fundamentală):
  – fără prepoziţie (atribut substantival genitival): Freamătul *codrului* se aude până departe.
  – cu prepoziţie (atribut substantival prepoziţional): Lupta *împotriva duşmanilor* a fost lungă şi grea.
- nume predicativ: Casa este *a bunicului* meu.
- complement indirect[6]: M-am năpustit *asupra adversarilor* din umbră.
- complement circumstanţial de loc: Am parcat maşina *în faţa blocului*.
- complement circumstanţial de timp: Am sosit acasă *înaintea părinţilor* mei.
- complement circumstanţial de mod: Înotam *contra curentului*. Meciul s-a desfăşurat *în baza regulamentului* stabilit anterior.
- complement circumstanţial de cauză: Am întârziat *din cauza autobuzului*.
- complement circumstanţial de scop: Ne pregătim *în vederea examenului*.

5. Cazul ***vocativ*** nu apare decât la substantivele care desemnează persoane, fiinţe sau obiecte personificate, fiind un *caz al adresării directe* (exprimă o chemare, o strigare). Se caracterizează prin intonaţie specifică şi prin afixe specifice: **-e**, **-ule** (la masculine şi neutre singular), **-o**, **-ă** (la feminine singular) şi **-lor** (la pluralul tuturor genurilor).

⚠ **Observaţie**. În unele lucrări de gramatică, **-le** şi **-lor** sunt considerate articole hotărâte, iar **-ă**, **-e** şi **-o** desinenţe specifice vocativului.

Substantivul în vocativ are o topică mobilă şi se izolează în propoziţie prin virgulă sau prin semnul exclamării: „*Codrule, codruţule,*/ Ce mai faci, *drăguţule?* " (Mihai Eminescu, „Revedere").

---

[6] Potrivit GALR, în această situaţie, complementul indirect este denumit **complement prepoziţional.**

O tendință actuală a limbii române este aceea de a se folosi o formă de vocativ identică nominativului (sau nominativului cu valoare de vocativ): *Elev*, vino la tablă! *Dan*, mergi cu noi.

Substantivul în vocativ nu are de obicei funcție sintactică. În anumite contexte poate fi **apoziție**: „Maneo, Maneo, *fiară* rea,/ Vitejia ți-e fuga" („Toma Alimoș"), „Lună, tu, *stăpân*-a mării, pe a lumii boltă luneci" (Mihai Eminescu, „Scrisoarea I").

Pe această schemă, și celelalte componente ale grupului nominal pot îndeplini, prin substituție, aceleași funcții sintactice (unele dintre acestea condiționate și din punct de vedere semantic, întrucât unele pronume sau numerale nu pot îndeplini toate funcțiile sintactice ale substantivului).

De exemplu, pronumele posesiv are următoarele **funcții sintactice**:

Nominativ:

a) subiect: *Ai noștri* vin cu trenul din seara asta.

b) nume predicativ: Pământul este *al nostru*.

c) apoziție: Părinții, *ai mei și ai tăi*, sunt de acord.

Acuzativ:

a) complement direct: *Pe ai tăi* nu i-am văzut de mult.

b) complement indirect: *Despre ai voștri* nu mai știu nimic.

c) complement de agent: Meciul a fost câștigat *de ai noștri*.

d) complement circumstanțial de loc: „Mihai se întoarse *la ai săi* plin de trofee." (Nicolae Bălcescu, „Românii supt Mihai-Voievod Viteazul").

e) complement circumstanțial de timp: Am sosit la școală *odată cu ai noștri*.

f) complement circumstanțial de mod: „Am avut trei pâni întregi și tot *ca ale tale* de mari." (Ion Creangă, „Cinci pâni").

g) complement circumstanțial de cauză: Nu te pot vizita *de ai tăi*.

h) complement circumstanțial de scop: Am plecat *după ai tăi*.

i) atribut pronominal prepozițional: El este om *de-ai noștri*.

j) nume predicativ: El este *de-ai noștri*.

k) element predicativ suplimentar: Copilul a fost luat *drept al tău*.

Dativ:

Pentru cazurile dativ și genitiv se pot folosi numai forme ale pronumelui posesiv care arată mai multe obiecte posedate: *alor mei, alor tăi, alor săi, alor noștri, alor voștri*. În forma populară și arhaică se folosește și articolul posesiv la singular, nerecomandată de normele actuale: *alui meu, alui său, alei mele, alei tale*.

a) complement indirect: *Alor mei* nu le-am spus nimic.

Uneori pentru sensul de dativ al complementului indirect se folosește cazul acuzativ cu prepoziția *la:* Le-am spus *la ai tăi* că nu am dreptate.

b) complement circumstanțial de mod: Am primit mai multe instrucțiuni, dar vom proceda *potrivit alor noastre*.

c) nume predicativ: Copilul este *asemenea alor săi*.

Genitiv:

a) atribut pronominal:
  - genitival: Sfaturile *alor săi* nu au fost luate în seamă.
  - prepozițional: Lupta *împotriva alor săi* nu era ușoară.

b) nume predicativ: Meciul de mâine este *împotriva alor noștri*.

c) complement indirect: Dușmanii au năvălit *asupra alor noștri*.

d) complement circumstanțial de loc: Toți s-au oprit *în fața alor noștri*.

e) complement circumstanțial de timp: Am sosit acasă *înaintea alor mei*.

f) complement circumstanțial de cauză: Am întârziat *din cauza alor mei*.

g) complement circumstanțial de scop: Mă ocup de treburile tale, iar *în vederea alor mele* nu am întreprins nimic.

ION LUCA CARAGIALE

ION LUCA CARAGIALE s-a născut la 30 ianuarie 1852 în satul Haimanale din județul Prahova. Între 1868-1870 se înscrie sporadic la cursurile de mimică teatrală ale unchiului său, Costache Caragiali, animatorul unei renumite formații teatrale. Debutează cu scrieri umoristice în „Ghimpele" în 1873, sub pseudonimul Carul sau Palicarul; redactează apoi „Claponul", „Calendarul Claponului" și „Națiunea română", iar mai târziu „Moftul român". Prima piesă de teatru, „O noapte furtunoasă", este reprezentată în anul 1879, dar succesul răsunător îl obține scriitorul în 1884, cu „O scrisoare pierdută". În anul următor, „D-ale carnavalului" are o audiență mai mică la un public ce se recunoștea în multe dintre personajele reprezentate pe scenă.

În 1890, scrie drama „Năpasta". În acești ani, elaborează schițele și „momentele", „Schițe ușoare" (1896), „Schițe" și „Notițe și fragmente literare" (1897), și îndeosebi „Momente" (1901), despre care George Ranetti spunea: „Nu «Momente», ci «Monumente» trebuia să botezi admirabilul volum!". „Operele complete" i-au apărut în 1908, la Editura Minerva. A murit pe neașteptate la Berlin, la 9 iunie 1912, fiind înmormântat la cimitirul Bellu din București, alături de Mihai Eminescu.

În opera sa literară atât de diversificată, combinată cu o susținută activitate publicistică, Ion Luca Caragiale realizează o **cartografiere umană și morală a unei societăți amorfe, constantă în manifestări**, cu aceleași personaje și tipologii, vechi și ineficiente de când lumea, la fel cum Mihai Eminescu, în „Glossă", fixează legile stagnării lumii într-un păgubitor materialism și într-o reprobabilă lipsă de idealism. Pentru că, în condițiile în care numai decorurile și „măștile" se schimbă, omul nu evoluează semnificativ, iar ansamblul rămâne compus dintr-o serie anonimă de Mitică și Costică, de Lache, Mache, Tache, Pache, Sache sau Stasache, personaje anonime, diferențiate, prin simplificare paronimică, numai prin litera inițială, marcând definitiv, ca și la Kafka (personajul cu nume doar o inițială: K.), disoluția totală a personajului.

La Caragiale, mai mult decât la oricare contemporan al său și poate chiar la scriitorii de mai târziu, se instituie o stranie coincidență între datele și aspectele banale ale realului și universul operei, disoluția granițelor între ficțiunea tipologică și existența cotidiană. Cu alte cuvinte, personajele sale **irup din real**, emană din acesta și se prelungesc, se întorc în el, fiind, în mare măsură, inspirate din cea mai banală realitate. Autorul însuși se simte dirijat de această magmă a cotidianului, controlat de forțele lui absurde, iraționale, având uneori momente de maximă revoltă („sunt amețit, nervii iritați – simt enorm și văd monstruos", „Grand Hôtel *Victoria Română*"), el fiind însă excepția exemplară în lumea stereotipă din ultima parte a secolului al XIX-lea.

Caragiale ocupă în spațiul literar românesc rolul unui novator de necontestat, ca promotor al dramei moderne, în spiritul în care aceasta se va dezvolta în întregul secol al XX-lea în literatura europeană, prin Gordon Craig, Fuchs, Meyerhold, Tairov și, fără îndoială, pe linia literaturii absurdului, prin urmașul său Eugen Ionescu. Modernitatea lui Caragiale mai rar surprinde pe cineva, fiind o evidență îndeobște demonstrată sau asumată, doar rareori evitată printr-o formulă mai puțin tranșantă, ambivalentă, de clasic modern.

Deloc atinsă de caducitatea pe care i-o prevedea Eugen Lovinescu în „Mutația valorilor estetice", una dintre marile gafe ale ilustrului critic literar, opera lui Caragiale este o structură deschisă, de modern *avant la lettre*, de perpetuă, chiar incitantă actualitate, concentrând, firește, culmi ale tradiției, dar conținând și direcții neașteptat de moderne pentru evoluția literaturii.

ÎN VREME DE RĂZBOI

În nuvele şi povestiri, I. L. Caragiale depăşeşte suprafaţa banală şi netedă a realului, deschizând câteva porţi către teme şi spaţii epice incitante, receptate ca o experienţă de creaţie adaptată la curentele literare ale epocii. Primul aspect ar fi o subtilă **intruziune a fantasticului** în planul real al acţiunii, sporindu-i semnificaţiile şi nota de mister, ca în nuvelele „Calul dracului", „La hanul lui Mânjoală", „Kir Ianulea", „Abu-Hasan". Primele trei reprezintă o împletire între **banalitatea vieţii reale**, atât de bine observată de Caragiale, cu **fabulosul folcloric**, în simetrii savante, care dau de fapt întreaga valoare artistică a textelor. În „Calul dracului", întâlnirea, lângă o fântână, a unei babe cu un misterios personaj cu codiţă şi corniţe se transformă într-o cavalcadă nocturnă, sublunară, de tip romantic, în care baba devine o frumoasă fată de împărat, revenind la starea iniţială, ca în **mitul strigoiului**, odată cu ivirea zorilor. „La hanul lui Mânjoală" dezvoltă aceeaşi **temă a Necuratului**, care încurcă, prin semne şi întâmplări ciudate, detaliate cu mare rafinament, drumul tânărului Fănică, logodnicul fetei pocovnicului Iordache, abătându-l pe la hanul stăpânit de fascinanta cucoană Marghioala. „Kir Ianulea", în care Aghiuţă este trimis pe pământ în chip de muritor bogat, seamănă cu „Povestea lui Stan Păţitul", de Ion Creangă, deosebirea constând în faptul că, în nuvelele lui Caragiale, femeia este mai isteaţă decât dracul.

În toate aceste scrieri, fantasticul se infiltrează insidios în real, Caragiale, scriitor incontestabil realist, manevrând cu mare artă recuzita unui concept literar care, la vremea respectivă, pătrundea cu timiditate în proza românească, excepţie, în linie cronologică, făcând poate numai Mihai Eminescu. Fantasticul lui Caragiale este însă unul contingent cu **absurdul** ce se profila la orizont în literatura europeană, bazat pe o **tensionare extremă** a caracterului, ce se plasează, prin obsesie şi prin dereglare psihică, într-o **lume imaginară**.

A doua categorie de nuvele se remarcă prin notele mai pronunţate de **naturalism** pe care le adaugă observaţiei realiste dominante. Se deschid aici spaţii ale **psihologiei abisale**, ale obsesiilor terifiante, ajunse uneori la paroxism, la acte şi gesturi ieşite din comun. În „O făclie de Paşte", nuvelă naturalistă prin excelenţă, personajul principal, Leiba Zibal, înnebunit de spaimă, agresat, în noaptea de Paşti, de Gheorghe, fostă slugă a sa, subestimat de acesta şi considerat o victimă sigură, îi arde banditului cu o făclie mâna, prinsă în uşa pe care acesta încerca să o deschidă.

„În vreme de război" aparţine, de asemenea, seriei de scrieri realiste ce introduc în spaţiul narativ fantasticul şi grotescul naturalist, baroc în esenţă, ca mod de viaţă, agresiunea psihică în trepte fiind cu atât mai mult ieşită din sfera realului, cu cât vine din partea unui personaj considerat mort, a unui „strigoi". Astfel, se poate vorbi de trei trepte, de trei planuri diferite, corespunzătoare fiecărui capitol, în care, pe rând, se situează personajul principal, hangiul Stavrache. Primul plan este al unei lumi reale fără nicio contingenţă cu fantasticul, comună, în bună măsură, nuvelisticii vremii, hanul din Podeni semănând întrucâtva cu cel din „Moara cu noroc". Acţiunea din nuvela „În vreme de război" se desfăşoară într-un **spaţiu neprecizat**, „la capătul pădurii Dobrenilor" sau în hanul situat chiar „în drum", cum se spune la un moment dat, evident un loc periclitat, supus oricând primejdiilor. **Teroarea singurătăţii** şi ameninţarea permanentă a lotrilor devin copleşitoare pentru un personaj slab precum Stavrache. Şi mai ales singur, aşa cum reiese din toată nuvela, căci, deşi se spune că prin han mai există şi alte personaje, chiar o femeie, consoartă desigur, toată drama lui Stavrache se petrece într-o cumplită singurătate. Pădurea din jur este mediul sălbatic, loc de perfectă protecţie a haiducilor timpului în faţa unei stăpâniri necruţătoare, care îi vânează cu potera, pentru vina, de cele mai multe ori justificată, de a nu se supune unor legi nedrepte. Haiducii din acest spaţiu nu aparţin însă acestei tipologii aproape sacralizate de creaţia populară, ei sunt banali hoţi de cai, jefuitori la drumul mare, destul de activi, răspândind spaima pe o rază de trei hotare. Există, încă de aici, un anumit **mister al realului**, incitant, tulburător, legat de identitatea hoţilor şi mai ales a şefului bandei, dezvăluită cu stupoare într-o noapte în faţa hangiului Stavrache. Hoţul cel mare este chiar preotul Iancu din Podeni, fratele său, **personaj misterios**, cu dare de mână, cu multe acareturi şi vite, cu o bogăţie în jurul căreia se ţeseau multe legende, oamenii satului crezând chiar că acesta găsise vreo comoară. Ca să adoarmă bănuielile celor din jur, popa Iancu îşi regizase, cu minuţie şi credibilitate, chiar propria-i jefuire.

Într-un astfel de **spaţiu al nimănui**, în care braţul legii pătrunde cu greu, făptaşii nefiind „urmăriţi" ca într-o societate modernă, preotul Iancu scapă uşor: cu o înfăţişare schimbată, tuns de pletele preoţeşti şi cu o identitate nouă, el pleacă într-un grup de soldaţi, pierzându-şi urma în armata ce luptă cu turcii în Războiul pentru Independenţă de la 1877. Din primăvară până în toamnă, în rotirea anotimpurilor, preotul trece în **uitare deplină**, considerat pierdut pe cărările tainice ale naturii, înecat sau răpus de cineva. Chiar ştirile de pe câmpul de luptă devin confuze, hangiul primind de pe front două scrisori, în ultima comunicându-se, în chip veridic, oficial aproape, moartea fratelui său. Cum timpul se scurge repede, jelirea mortului devine un fapt secundar pentru cârciumar, ca şi moartea mamei sale, stinsă de inimă-rea pentru pierderea fiului. Importantă devine acum moştenirea averii fratelui răposat, petrecută iarăşi printr-un firesc al lucrurilor specifice comunităţilor arhaice, prestatale, fără acte şi formalităţi juridice prea complicate.

Lucrurile ar părea normale, dacă acţiunea nu ar evolua treptat către alt plan, într-un spaţiu ireal, straniu: după cinci ani de la moartea popii Iancu din Podeni, conştiinţa cârciumarului este tulburată de vizite ale „strigoiului", ale fratelui mort, scriitorul consemnând, ca într-o fişă analitică, în manieră pur naturalistă, crizele de halucinaţie şi de coşmar ale personajului, fără a se şti dacă toate sunt rodul imaginaţiei sau al unei bizare realităţi. Locurile izolate, misterioase presupun o ţesătură spaţio-temporală mai slabă, **intruziunea fantasticului** devenind astfel posibilă. Stavrache, personaj singuratic, împovărat în plus de patima averii, de o avariţie crescândă, trăieşte în **două lumi diferite**: una a **realului**, prin munca de la han, unde se manifestă cu tot mai multă zgârcenie, alta a **iluziei, a irealului**, a scufundării în sine, în spaimele conştiinţei abisale, fiind „vizitat" de mai multe ori de fratele mort, care îl ameninţă cu o replică teribilă: „– Gândeai c-am murit, neică?". Prima dată, „strigoiul" îi apare sub forma unui ocnaş care îi cere o cană cu apă, a doua oară îmbrăcat în uniforma unui căpitan, iar a treia oară deghizat într-un călător ocazional. De fiecare dată natura înconjurătoare are manifestări ciudate, ca o dezlănţuire a furiilor din adâncuri, fie o ploaie rece de toamnă, cu picături ritmate sonor pe fundul unui butoi dogit, sunete care, în conştiinţa prinsă de vârtejul halucinaţiilor, se schimbă într-un cântec de trâmbiţe militare, fie un viscol, o „zloată nemaipomenită", urgie a naturii din care se eliberează duhurile rele. „Dispariţiile" se produc brusc, la fel cum au apărut reprezentările halucinante: Stavrache se luptă cu „mortul", trăind groaza sfârşitului, dar reuşind de fiecare dată să scape. Ciudată este însă atitudinea strigoiului, care nu face nicio mişcare să se apere, protejat parcă de forţe misterioase: „Hangiul se-ndârjeşte şi-l strânge de gât, îl strânge din ce în ce mai tare: simte cum degetele-i pătrund în muşchii grumazului strivindu-i [...]. Dar cu cât strânge mai tare, cu atât chipul căpitanului se luminează [...]".

Fantasma îl terorizează prin imobilitate, prin neputința celui aflat în fața ei de a înțelege ce se întâmplă. Cuvintele ce sugerează trăirile la limita animalității sunt multe: „horcăieli", „gemete", „chipul îngrozit", „părul vâlvoi", „gura plină de spumă roșie". De fiecare dată, făptura mortului, aparent învinsă, scapă, iar cârciumarul rămâne sub imperiul groazei că o astfel de arătare se va ivi din nou, surprinzându-l într-un moment mai slab, fără aceeași „mobilitate, nemoarte" ca oponentul. Astfel de manifestări, vizând trăiri situaționale extreme, țin de romanul experimental al fraților Gourmont, de naturalismul lui Zola sau chiar al lui Rebreanu. De mai multe ori, chiar în piesa „Năpasta" sau în nuvela „O făclie de Paște", Caragiale are predilecție pentru scenele tari, pentru sfâșierile lăuntrice ale personajelor.

Ilogicul, formă de manifestare a fantasticului, se instituie treptat în scenariul povestirii: evident că, potrivit planului real, popa Iancu nu ar fi trebuit să se arate și a doua oară în chip de căpitan, și totuși el apare, iar „umbrele", soldații ce-l însoțesc sunt apariții pur decorative, părând să nu aibă nicio reacție. Un insolit **motiv al oglinzii** răzbate din toate aceste întâmplări: fantasmele cârciumarului, izvorâte dintr-un ipotetic univers de așteptare, dintr-o multidimensionalitate nepercepută în mod normal, se reflectă de un imens zid invizibil, întorcându-se către emițător, pentru a-l teroriza și a-l domina. Apar toate premisele pentru crearea unui univers nou, pentru realizarea unei **porți interdimensionale**, prin proiecțiile terifiante ale unui psihic solicitat la maximum. Fantasmele **iau formă**, dobândesc materialitate, spun replici, apar și dispar în același strat de penumbră, totul părând extrem de real: **iluzia** determină schimbări în conștiința personajului principal, devine devoratoare. Identitatea între real și ireal este deplină, totul se petrece în văzul lumii, în plină zi, afară asistă „mulțimea", se aud trâmbițele, căpitanul râde, ca și cum o astfel de atitudine ar fi normală, și pleacă mai departe. Nimeni nu îl recunoaște pe fostul haiduc, pe presupusul mort, în afară de Stavrache. Chiar motivul pentru care popa Iancu plecase în lume devine din ce în ce mai neclar, totul i se încețoșează în minte personajului, iar faptele scapă unei analize raționale, pentru că nimeni nu aflase cine fusese căpitanul haiducilor; oamenii au așteptat doar mult și bine ca vechiul preot să se întoarcă în sat, angajând apoi pe altcineva.

Ultima apariție, cea reală de astă dată, duce la **trecerea** definitivă a cârciumarului **pe celălalt tărâm**, al iluziei irepresibile. Acum nici nu mai este vorba de o agresiune a „fantomei", întoarcerea reală a fratelui său se face fără un scop evident, abia în final, după o lungă trecere a timpului, într-o nedumerire totală în fața zbuciumului maladiv al lui Stavrache, cerându-i cincisprezece mii de lei, pentru a-și plăti o datorie amenințătoare. Ca urmare, **irealul**, **absurdul**, responsabile de aceste apariții inopinate, își vor pune pecetea definitivă asupra minții personajului principal. Faptul că **teroarea sălbăticiei** acționează asupra spațiului limitat al cârciumarului este demonstrată de o dezlănțuire stihială a naturii: „Viscolul afară, ajuns în culmea nebuniei, făcea să trosnească zidurile hanului bătrân", în timp ce Stavrache, printr-un straniu proces de **identificare a memoriei** cu a fratelui, începe să cânte popește. Cârciuma și viscolul se opun, într-o oarecare măsură, unul fiind un simbol al siguranței personale, prin zidurile sale groase, altul, fenomenul natural, boreal, terorizant, apărut și în povestirea „La hanul lui Mânjoală", întorcându-l pe drumeț la han, ca un semn premonitoriu, demonic, o modalitate de a anunța **ilogicul fantastic** al situațiilor viitoare, declanșând intrarea într-o nouă dimensiune. Viscolul are de fapt și o dimensiune umană, pare a fi o **extensie a psihicului** lui Stavrache, iar zbaterea stihiei urmează tiparul frământării hangiului. Discuția dintre cei doi vizitatori nocturni care îl imobilizaseră pe Stavrache, cu totul naturală („– Ce-i de făcut? zise tovarășul cu groază. – N-am noroc! răspunse fratele"), nu face decât să încurce și mai mult lucrurile. **Relativizarea realului**, urmând celebrul dicton al filozofului chinez Sun-Tze, „Sunt oare un fluture ce visează că este om, sau un om care visează că este un fluture?" este deplină.

În finalul nuvelei, intruziunea fantasticului în real este totală: ca şi profesorul Gavrilescu din „La ţigănci", de Mircea Eliade, Stavrache se scufundă în zona imensă a **irealului** sau acesta năvăleşte devastator în realitate, abolindu-i legile, aneantizând personajul, distrugându-i făgaşele normale ale devenirii. Prin estomparea graniţelor dintre fantastic şi real, prin ingeniozitatea introspecţiei psihologice şi prin încercarea de a defini coordonatele subconştientului, ale structurilor abisale, Caragiale este creatorul unei nuvele cu o **structură narativă incitantă**, generatoare de împrejurări şi de evenimente stranii, derivate dintr-o **mitologie autohtonă** a fantasmelor, ca formă de manifestare a unui tulburător univers situat în umbra greu sondabilă a realităţii.

Manualele CORINT 1, SIGMA

O SCRISOARE PIERDUTĂ

Piesa, unică în literatura română prin actualitatea perpetuă a conflictului şi prin calitatea comicului pe care îl degajă, apărea în anul 1884, fiind jucată pe scena Teatrului Naţional. Titlul comediei „O scrisoare pierdută" are o semnificaţie clară, desemnând „obiectul buclucaş" care generează conflictul şi declanşează acţiunea.

Acţiunea, structurată în patru acte, împărţită pe scene în nenumărate secvenţe, se desfăşoară în „capitala unui judeţ de munte", având ca obiectiv desemnarea, de către partidul de guvernământ, a unui candidat pentru Cameră, complicată însă din cauza intrigilor şi a luptelor dintre diversele grupuri de interese, subliniate prin bogate resurse ale **comicului de situaţie** şi ale **comicului de moravuri**. Gruparea dominantă – alcătuită din Zaharia Trahanache, „prezidentul Comitetului permanent" şi al diferitelor „comitete şi comiţii" conexe unei astfel de funcţii a unui şef local de partid, şi din Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului – ar opta pentru desemnarea lui Farfuridi, ins inexpresiv, plat şi lipsit de curaj. Pentru candidatură luptă însă, prin orice mijloace, cu o lipsă de scrupule tipică politicii de culise, şi avocatul Nae Caţavencu, director al ziarului „Răcnetul Carpaţilor", adept al curentului mai liberal al partidului. Acesta practică arta şantajului, în speţă publicarea unui document compromiţător, o „scrisorică de amor" a prefectului Ştefan Tipătescu către Zoe Trahanache, „coana Joiţica", soţia „onorabilului" şi „stimabilului" şef de partid Zaharia Trahanache. Pierderea repetată a scrisorii, de către destinatar şi apoi de către şantajist, creează o **aglomerare de întâmplări comice** de mare savoare, la care participă, în scene bine distribuite, toate personajele. Lovitura de teatru vine către finalul piesei, când râvnita candidatură este atribuită altui candidat, trimis „de la centru", din Capitală, Agamemnon Dandanache, mai prost decât Farfuridi şi mai ticălos decât Caţavencu, învechit însă în tactica şi în arta şantajului, deţinător şi el al unei „arme politice", al unei scrisori compromiţătoare a unui personaj înalt, „nu spui ţine… persoană însemnată", „becher", pe care nu o înapoiază „andrisantului". El nu face asemenea „prostie", cum avea intenţia Caţavencu, după nominalizare, ci o pune la păstrare, „la loc sigur", întrucât „mai trebuie s-altdată… La un caz iar… pac la **Războiul**". Treburile murdare le fac în piesă personajele mărunte, în special poliţistul Ghiţă Pristanda, un fel de om de casă al cuplului Zoe-Tipătescu, dar drumul sinuos al scrisorii îl complică şi inocentul Cetăţean turmentat, executant, cu un automatism absolut, ca fost poştaş, al unui singur principiu: ca scrisoarea să ajungă la „andrisantul cu domiciliul cunoscut".

Pe acest traseu defilează figurile tipice ale unei lumi aflate într-o învălmăşeală continuă, se conturează conflicte care se năruie în derizoriu, se rostesc replici şi discursuri memorabile, ce au devenit, de-a lungul timpului, expresii definitorii ale unui **inimitabil comic de limbaj**. De altfel, nu atât actele săvârşite pe scenă rămân în mintea spectatorului, cât **formulele memorabile, ticurile, efectele comice, expresiile relevante** ale grotescului personajelor, ale demagogiei, servilismului, senilităţii încă active în politică. Toate acestea definesc protagoniştii mai mult decât faptele lor, chiar decât mişcarea scenică, deşi în cazul lui Caragiale aceasta are traiectorii ce ating desăvârşirea. Astfel, în actul I, memorabilă rămâne scena în care Pristanda prezintă, în faţa lui Tipătescu, printr-o numărătoare ilară, modul în care cele patruzeci şi patru de steaguri au fost distribuite în oraş: „două la prefectură [...] Două la primărie [...] Unul la şcoala de băieţi [...] Unul... la şcoala de fete [...] Două... la catrindală [...] Două la primărie, optspce, patru la şcoli, douăzeci şi patru, două la catrindală la Sf. Niculae, treizeci [...] patruzeci şi patru, în cap... patruzeci şi patru...". Replicile lui Pristanda, rostite într-un automatism al unei viclenii specifice „misiei" sale, „Curat constituţional", „Curat mişel", „Curat murdar!", extrag însăşi esenţa personajului, incapabil să lege, în mod coerent, propoziţii şi fraze, dar apărând şi justificând prin acestea, cu viclenie, interesele proprii.

Discuţia dintre Tipătescu şi Ghiţă Pristanda este edificatoare pentru tipologia personajului: poliţistul este tipul **servitorului**, cu „grea misie" pe lângă prefect, dar cu „famelie mare, renumeraţie mică, după buget", pe care o compensează însă, prin bunăvoinţa stăpânului, cu mici „ciupeli" de la „onorabilul" Caţavencu sau chiar prin dubioasa afacere cu steagurile. Replicile sale urmează o anumită mecanică a gândirii, dar conţin şi viclenia simplistă a slujbaşului mărunt, care doreşte, cu orice preţ, să rămână în graţiile şefului, executând „misiile" cele mai reprobabile. Una dintre acestea este acţiunea de spionaj chiar la domiciliul adversarului, avocatul Nae Caţavencu, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaţilor", revistă în care intelectualii de felul lui Caţavencu, prin excelenţă **semidocţi**, îşi expun în public mostrele de gândire politică. Dăscălimea întrunită „în păr" într-o casă de pe o stradă oarecare a acestui oraş provincial complotează, prin şantaj cu o „scrisorică" dobândită în împrejurări comice, pentru a-şi impune liderul în încrâncenata confruntare politică. **Comicul** acestei situaţii provine dintr-un complex de factori: personajele au un orizont redus, cu preocupări mărunte, jocul de cărţi, stosul, semn al hazardului, pe care îl cultivă cu patimă, atmosfera infernală a locului, sugerată de fumul ce iese pe fereastră „ca de la vapor", în fine, participarea din umbră, de dincolo de fereastră, a lui Pristanda, la interceptarea „duşmanului", nimeni altul decât „dăscălimea, popa şi moflujii". Astfel, toţi participanţii la acţiune sunt nişte **comedianţi**, regizori ai unei situaţii generatoare de râs, jocul pentru dobândirea puterii politice ilustrând chiar **comedia puterii**. **Comicul** rezidă, aici, din evoluţia pe scenă a unor **personaje minore** care îşi asumă **roluri majore**, incompatibile cu propriile puteri.

În acelaşi registru minor, dar pe altă paralelă ierarhică, se situează şi stâlpii puterii sau aspiranţii aflaţi în proximitatea acesteia, Trahanache, Agamiţă Dandanache, Caţavencu, Farfuridi şi compania, debitând discursuri alambicate, pline de tautologii, de construcţii imposibile, de nonsensuri, expresie elocventă a modului pueril în care toţi aceştia concep societatea. Cu un aer de perfectă seriozitate, îşi regizează rolurile cu minuţie, nesesizând **comicul propriei situaţii**. O dovadă în acest sens este, în primul rând, incapacitatea lui Trahanache de a-l bănui pe Tipătescu de o relaţie amoroasă cu propria soţie, ceea ce duce la **comicul de moravuri şi de situaţie** care, alături de cel **de limbaj**, realizează **atmosfera ludică** a piesei. Trahanache joacă o comedie a automatismelor, adresându-se cu „onorabile" tuturor celor întâlniţi, ascultând vorbele anodine ale politicienilor-comedieni, fără a câştiga nimic spiritual din această imensă avalanşă de vorbe.

El este prezidentul tuturor „comitetelor şi comiţiilor", „stâlpul local" al **partidului unic**, separat, când este cazul – mai ales în momente electorale –, în **opoziţie** şi **putere**, cum de altfel afirma dramaturgul în altă operă: „pleacă-ai noştri, vin ai noştri". Numele acestui personaj sugerează moliciune, trahanaua însemnând „cocă moale". Pentru Zoe are un adevărat cult şi nicio dovadă, oricât de palpabilă, nu-i schimbă părerea admirativă despre consoarta sa. În faţa unor evidenţe neplăcute, mai ales în faţa deciziilor iminente, Trahanache îşi găseşte refugiu în automatismele verbale, plasate cu insistenţă în dialog, „Ai puţintică răbdare, stimabile!" sau „Bine zice fi-meu de la facultate...".

Memorabilă este scena când Caţavencu îl cheamă pe Trahanache pentru a-i prezenta defăimătoarea situaţie în care este pus de consoarta lui şi de Tipătescu. Cuvintele de introducere, „venerabile – în sus, venerabile – în jos", sunt de o amabilitate aflată în totală antiteză cu dureroasa şi calomnioasa prezentare a „docomentului". Dar acesta nu este crezut: deşi prefectul Tipătescu este tulburat „foarte", aflând de insolita dezvăluire publică a relaţiei sale cu Joiţica, Trahanache izbucneşte în râs, dând, prin lectura scrisorii, un efect comic şi mai mare întregii situaţii, intrigii comediei:

„Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge deseară la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara). Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu (adică nevastă-mea, Joiţica), la cocoşelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică...".

Nici măcar graba suspectă cu care Tipătescu trece de la un moment la altul, de la emoţie la furie, nu-i dă de gândit lui Trahanache, el rămânând un simulant perfect sau un incorigibil naiv, fără viaţă amoroasă, cu singura misiune de a regiza înlăturări de adversari politici şi de a păstra, în faţa urbei, o aparenţă de respectabilitate.

Întâlnirea lui Tipătescu cu „stimabilul" Caţavencu, de la sfârşitul actului al doilea, urmează aceeaşi logică a disimulării convenţionale şi a aparenţelor pline de sensuri ascunse, fără ca adversarii să fie intimidaţi unul de prezenţa celuilalt. Caţavencu este un personaj persuasiv, fructificând la maximum posibilitatea de a deveni om politic influent. Dacă asaltul asupra lui Trahanache nu duce la rezultate imediate, el continuă, caută verigile slabe, iar una dintre acestea trebuie să fie „coana Joiţica", prin ea ajungând în vârful piramidei, în care se află prefectul judeţului. Caţavencu este angajat total în această luptă, cu un singur scop: dobândirea unui loc de prestigiu în urbea natală, „în oraşul acesta de gogomani", în care, în mod ridicol, are convingerea că este „cel dintâi".

Pentru personajele lui Caragiale, singurul mijloc de parvenire este **cariera politică**. Modul în care îşi împlinesc acest ideal se dovedeşte deplorabil, Caţavencu triumfând prin absenţa bunului simţ, prin discurs bombastic, prin lipsă de scrupule şi printr-un manierism politic degradant. Caţavencu este personaj politic dintr-un spirit de conservare a propriei fiinţe: este mult mai uşor să te urci la tribună şi să cuvântezi despre un viitor neclar, de neînţeles, despre un ţel a cărui îndeplinire are actualitate şi astăzi: „Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvârşire. [...] Noi aclamăm munca, travaliul, care nu se face deloc în ţara noastră! [...] Anglia-şi are faliţii săi, Franţa-şi are faliţii săi, până şi chiar Austria-şi are faliţii săi [...]. Numai noi să n-avem faliţii noştri!".

Inepţiile pe care le debitează aceste personaje în chip de maxime se ilustrează cel mai bine în discursul lui Farfuridi, a cărui gândire haotică ne poartă prin toate perioadele de avânt şi de luptă politică din istoria română modernă, falsificate până la ridicol din interese meschine: „la 21, daţi-mi voie [...], la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă! [...] Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...".

Discursul lui Farfuridi conţine o incoerenţă bine regizată de simţul comic şi acustic al lui Caragiale, definitorie şi în plan real pentru demagogia politică românească, aceea a ineficienţei totale, a zbaterii pe loc, într-un spaţiu diabolic, creat între cei doi termeni fatidici, „să se revizuiască" şi „să nu se schimbe nimic" sau, tot vorba marelui scriitor, „viceversa". Admirabilii luptători pe „tărâmul binelui" se refugiază total în lumea paradoxului: dacă se schimbă totul, atunci nu se va schimba nimic sau, dacă nu se schimbă nimic, atunci se va schimba totul, măcar pe ici, pe colo, „în punctele esenţiale". Chiar Farfuridi, personaj politic evident oportunist, realizează că din acest cerc vicios nu se poate scăpa: „Din această dilemă nu puteţi ieşi... Am zis!". Pentru a-şi asigura în continuare poziţia, personajul este capabil chiar să accepte trădarea, dar cu o singură condiţie: să o ştie şi el. În final rămân doar vorbele: contribuţia politicianului român al vremii, aşa cum îl vede Caragiale, la progres este doar elocvenţa şi patetismul discursului. Caţavencu şi Farfuridi au, de altfel, **aspiraţia discursului total**, rămas, din nefericire, o probă de ignoranţă şi de lipsă de instrucţie.

Cum e firesc, în adunarea electorală ce are loc, conflictul dintre grupul lui Caţavencu, cel al dăscălimii, al „amploiaţilor", „iconomilor", şi „stâlpii puterii" devine deschis, desfăşurându-se pe ambele planuri, al discursurilor şi al răfuielilor fizice. Pentru că atmosfera este de carnaval, mai intervine şi poliţia, care face arestări, îi „umflă" pe împricinaţi, pe cei aflaţi în adversitate cu puterea. Discursul lui Caţavencu nu este în esenţă diferit de al lui Farfuridi, dar conţine mai multe cuvinte bombastice şi o artă implicită a demagogiei fără limite. El reprezintă grupul „tânăr, inteligent şi independent", în opoziţie cu ramolismentul lui Trahanache, Farfuridi şi Brânzovenescu, este „prea", este „foarte", este „ultra-progresist... liber-schimbist", vrea „progresul cu orice preţ". Caţavencu are „tăria opiniunilor" sale, o aplicaţie în plan oratoric a şantajului practicat cu adversarii politici. Bucureştenii, cei din Capitală, sunt consideraţi de el „capitalişti", confuzie ridicolă de termeni, devenită comică în contextul de atunci, iar industria românească este „admirabilă", „sublimă", dar, culme a antitezei, „lipseşte cu desăvârşire", de altfel ca şi „munca, travaliul", care şi ea, din nefericire, „nu se face deloc în ţara noastră!". Prin **acumulare de nonsensuri**, prin **lipsă de logică**, discursul se acoperă de ridicol, devenind **comic** şi **grotesc** în acelaşi timp: „[...] oricare ţară îşi are faliţii săi [...] Numai noi să n-avem faliţii noştri!". Caţavencu vorbeşte despre o societate care nu există, cu o industrie iluzorie, iar acţiunile întreprinse de aceşti căţărători de profesie pe scara socială sunt de asemenea fictive. Caţavencu însuşi nu ajunge la candidatura mult visată, rămânând să conducă, în chip slugarnic, campania de susţinere a noului candidat, personaj impus de la centru, „vechi luptător de la 48", ramolit, dar care are viclenia necesară pentru a se descurca într-un astfel de mediu politic.

Dandanache este o altă variantă a lui Caţavencu, dar de alt calibru, mai învechit în ticăloşii, cu aceeaşi tehnică a şantajului, la alt nivel însă, mai înalt, cu acelaşi obiect, „o scrisorică de amor", pe care nu o înapoiază, ci o foloseşte ca garant al întregului său viitor politic. Eşecul lui Caţavencu nu este întâmplător: personajul este ţinut în rezervă de regizorul întregului („asta nu-i cea din urmă Cameră!"), este rotit succesiv, trimis înapoi, după caz, în lada cu jucării, într-un joc în care nimeni nu pierde şi nu câştigă, pentru că la sfârşit totul va fi retras cu grijă.

Singurul care nu ştie acest adevăr, că totul este un joc, anticipându-l pe cel absurd din drama secolului XX, este **Cetăţeanul turmentat**, poate cel mai autentic personaj din acest întreg bâlci politic. El nu-şi dă seama pe ce lume se află, iar singura întrebare care îl preocupă este „eu pentru cine votez?". Este omul liber, natural, aflat în faţa dreptului firesc de a alege, nealterat încă de jocul politic perfid al clasei lacome de putere. În „O scrisoare pierdută", el reprezintă, în mod simbolic, electoratul ameţit, turmentat de vârtejul politic, astfel încât, până la urmă, nedesluşind subtilităţile teribile ale jocului, izbucneşte cu sinceritate: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba de poftă...". Esenţial pentru el este **sentimentul datoriei**, în virtutea căruia acţionează de-a lungul întregii piese, identificându-se cu traseul scrisorii buclucaşe, fiind **un** fel de **mesager, un Hermes degradat**, într-**un Olimp haotic**, având valoare în faţa puternicilor zilei atâta timp cât este purtătorul teribilei informaţii. Ca un om corect, având încă **o nealterată onestitate**, el trebuie să se asigure că scrisoarea găsită ajunge la „andrisantul" cunoscut. Înclinarea personajului către politică denotă, în propria gândire, fără îndoială, respectabilitate şi necesitatea de a opta pentru binele cetăţii. Cetăţeanul turmentat este ameţit întotdeauna, simptomatic pentru cel ce, odată prins în mrejele jocului politic, nu-şi dă seama că de fapt, indiferent pe cine ar alege, nu se va schimba nimic niciodată. În fond, politica este un **joc închis**, la care participă o inutilă şi ocultă **galerie a puterii**; aici intră cine poate şi rămâne tot cine poate. Cetăţeanul turmentat este însă întotdeauna absent ca prezenţă mentală: e prea onest ca să se folosească de scrisoare, după cum îl îndeamnă Caţavencu, şi prea ameţit pentru a mai pricepe cine este, până la urmă, noul ales, cu un nume aşa de ciudat, semnificativ, Agamemnon Dandanache.

În mod surprinzător, dar într-o perfectă simetrie a structurii dramatice, situat în partea cealaltă a oglinzii, închizând cercul în vârful ierarhiei sociale, Dandanache este un alt tip de **personaj turmentat**, a cărui soartă se leagă tot de o scrisoare pe care o foloseşte cu abilitate pentru favoruri personale, cu deosebirea că el nu o predă „andrisantului", prea cunoscut şi cu o putere politică prea mare. El este întruchiparea **ramolismentului avansat**, a **tembelismului total** într-un mediu social carnavalesc, o apariţie peltică şi grotescă, ilustrată în special prin **comicul de limbaj**, care aici excelează printr-o neobişnuită aglomerare de **confuzii semantice** şi de logică, de **invenţii onomatopeice** şi **deviaţii fonetice**. Dandanache nu poate desluşi, până la sfârşitul piesei, identitatea matrimonială a personajelor din triunghiul conjugal Trahanache-Zoe-Tipătescu, confundând mereu, într-o ironie enormă în ansamblul scenei respective, rolul celor doi bărbaţi faţă de „coana Joiţica" şi funcţiile lor politice, numindu-i de altfel alternativ cu cele două apelative caracteristice sieşi, „neicusorule" şi „puicusorule". El se află într-o plutire continuă pe deasupra realităţii, într-o confuzie mentală absolută, în care se învolburează numai ecourile călătoriei, drumul „cu birza ţinţi postii, hodoronc-hodoronc, zdronca-zdronca... Stii, m-a zdrunţinat!... şi clopoţeii... îmi ţiuie urechile...". Singurul fapt ce revine obsesiv, singura certitudine din această minte haotică este şantajul aflat la originea ascensiunii sale politice, proiectându-l la nesfârşit „în toate Camerele, cu toate partidele ca rumânul imparţial...". Remarcabilă este scena a XII-a din ultimul act al piesei, dintre Dandanache şi Trahanache, un cuplu de neuitat, primul decrepit, repetând de nenumărate ori întrebările, fără a putea înţelege cine ce este, celălalt ramolit şi naiv, neputând sesiza similitudinea şantajului cu cele două scrisori, dându-şi în finalul discuţiei fiecare calificativul potrivit: „TRAHANACHE: Nu-nţeleg. (Aparte.) E ameţit de drum... căruţa... şi clopoţeii. DANDANACHE (aparte): E slab de tot prefectul, îi spui de două ori o istorie şi tot nu priţepe...".

Zoe Trahanache prezentată ca o distinsă femeie de societate, însă cu o viaţă secretă a cărei dezvăluire poate scandaliza urbea; speriată de şantajul lui Caţavencu, ea utilizează toate mijloacele pentru a-l convinge pe Tipătescu să accepte condiţiile arivistului avocat, spunând: „Eu îl aleg, eu şi cu bărbatul meu!". Voluntară, ea îşi joacă propria comedie, cu o distribuţie subterană a rolurilor, implicând personaje de pe întreaga scară ierarhică: Cațavencu, Tipătescu, Pristanda, Cetățeanul turmentat. Tipătescu este **prototipul seniorului medieval**, care nu acceptă să fie contrazis, voind să urce cât mai sus în ierarhia puterii. Definiția cea mai semnificativă a tipologiei sale o face Pristanda: „moșia, moșie, foncția foncție, coana Joițica, coana Joițica: trai neneaco, cu banii lui Trahanache [...] babachii". Cațavencu este **arivistul însetat de putere**, patronul unei publicații ultraradicale, prin care încearcă să-și impună influența asupra celor din jur, afirmând că în „orașul ăsta de gogomani" el este „cel dintâi". Scopurile sale politice, pentru care luptă cu orice mijloace, sunt precise: „Ce vreau? ce vreau? Știi bine ce vreau. Vreau ce mi se cuvine după o luptă de atâta vreme... [...] Vreau... mandatul de deputat, iată ce vreau: nimic altceva!". Pristanda este **simplu și prozaic**, încercând să se îmbogățească pe căi necinstite, vrea să fie „scrofulos la datorie", folosește, cât poate, jargonul epocii, „catrindală", „renumerație", „famelie", „bampir". Ticul său verbal este unul singur, asociind, în mod automat, cuvântul „curat" mai multor adjective, producând mutații în însăși ideea comicului.

Avalanșa cuvintelor generatoare de multiple și neașteptate sensuri comice pornește chiar de la numele personajelor, generând, la Caragiale, un sugestiv și suculent **comic de nume**. Aproape toți actanții au **nume definitorii**, evocatoare pentru trăsăturile dominante de caracter. Tipătescu, previzibil în reacții, cam intempestiv, lipsit în genere de nuanțe, fixează un **tip rigid**, mai mult ideea de reprezentant al guvernului în teritoriu. Dandanache are un nume ciudat: se alătură două cuvinte asociate în mod șocant, Dandanache provenind de la „dandana", care înseamnă „belea, bucluc, încurcătură", și Agamemnon, un nume pretențios, pompos, mitic, numele eroului grec venit cu oastea aheilor să o elibereze pe Elena din Troia. Și celelalte personaje au nume semnificative, care angajează, prin inventivitatea lor, și resursele **comicului de limbaj**: Cațavencu sugerează limbuția, beția de cuvinte (de la **cață** = „persoană cicălitoare") sau caracterul duplicitar (**cațaveică** = „haină cu două fețe"); Pristanda are numele unui dans moldovenesc, polițistul jucând după cum bate vântul politic; „trahanaua" este o cocă moale; Farfuridi și Brânzovenescu au nume cu rezonanțe culinare, alcătuind un cuplu complementar, justificat în cuprinsul comediei: sunt membri marcanți ai partidului și îl apără cu fanatism de sciziune, chiar prin transmiterea la Comitetul central a unei telegrame pe care o dau „anonimă".

Scena finală încheie piesa într-o atmosferă de împăcare a tuturor: Cațavencu, deocamdată potolit în ambițiile sale politice, admis totuși în cercurile potente ale partidului („Și așa zi, ai? d-ai noștri, stimabile? bravos! mă bucur", decide Trahanache), prezidează banchetul, iar Pristanda strigă în entuziasmul general: „Curat constituțional!". Într-o astfel de societate, „fără moral și fără prințipuri", după cum se exprimă Trahanache, totul este „să ai puțintică răbdare", adică să aștepți să se întâmple ceva, chiar dacă totul este repetabil, traiectoriile putând, cu puțin noroc, să se modifice favorabil. Este ceea ce se întâmplă la nesfârșit, până astăzi, personajele lui Caragiale fiind într-o așteptare ce le face mereu contemporane, ușor de recunoscut în jur, oricând nesfârșita comedie a existenței lor putând să o ia de la început.

PRISTANDA. Treburile murdare le fac în piesă personajele secundare, mărunte, reprezentate aici de polițistul Ghiță Pristanda, un fel de om de casă al cuplului Zoe-Tipătescu, ale cărui trăsături se reliefează prin toate mijloacele de caracterizare, directă și indirectă. În primul rând, Pristanda se autocaracterizează „scrofulos la datorie", „zi și noapte la datorie", ca om „de credință", devotat cu totul lui Tipătescu. El își caracterizează singur funcția de polițist, „grea misie, misia de polițai", având „famelie mare, renumerație mică, după buget", justificând astfel micile matrapazlâcuri, prin cuvintele soției sale: „Ghiță, pupă-l în bot și papă-i tot, că sătulul nu crede la ăl flămând.".

Ghiță este caracterizat în mod direct și de prefect, care îl consideră un funcționar „cu tragere de inimă”, căruia îi mai trece cu vederea faptul că în unele afaceri, ca aceea cu steagurile, a tras „frumușel condeiul”, afirmație cu care polițistul este de altfel de acord, răspunzând printr-un automatism: „Curat condei!”. Împotriva lui Cațavencu, Pristanda ia cele mai aspre măsuri polițienești, îl arestează, îi percheziționează casa, scoțându-i dușumelele și destupându-i „urloaiele sobei”. Acesta însă îl consideră numai un instrument al puterii, într-un „stat constituțional” fiind de vină, după opinia lui, „nu brațul care lovește”, ci „voința care ordonă”.

Mijloacele de caracterizare indirectă sunt mai bogat ilustrate prin scenele care îl prezintă pe Pristanda în acțiune și prin comicul de limbaj și de situație pe care acestea îl degajă. Astfel, în actul I, memorabilă este scena în care Pristanda prezintă, în fața lui Tipătescu, printr-o numărătoare hilară, modul în care cele patruzeci și patru de steaguri au fost distribuite în oraș: „două la prefectură[...], Două la primărie[...] Unul la școala de băieți[...] Unul... la școala de fete[...] Două... la catrindală[...] Două la primărie, optspce, patru la școli, douăzeci și patru, două la catrindală la Sf. Niculae, treizeci[...] patruzeci și patru, în cap... patruzeci și patru...”. Replicile lui Pristanda, rostite într-un automatism al unei viclenii specifice „misiei” sale, „Curat constituțional”, „Curat mișel”, „Curat murdar!”, extrag însăși esența personajului, incapabil să lege, în mod coerent, propoziții și fraze, dar apărând și justificând prin acestea, cu viclenie, interesele proprii.

Discuția dintre Tipătescu și Ghiță Pristanda este edificatoare atât pentru comicul de situație și de limbaj, cât și pentru mijloacele de caracterizare a personajului. Polițistul este tipul servitorului, cu „grea misie” pe lângă prefect, cu „famelie mare, renumerație mică, după buget”, pe care o compensează însă, prin bunăvoința stăpânului, cu mici „ciupeli” de la „onorabilul” Cațavencu sau chiar prin dubioasa afacere cu steagurile. Replicile sale urmează o anumită mecanică a gândirii, dar conțin și viclenia simplistă a slujbașului mărunt, care dorește, cu orice preț, să rămână în grațiile șefului, executând „misiile” cele mai reprobabile.

Una dintre acestea este acțiunea de spionaj chiar la domiciliul adversarului, avocatul Nae Cațavencu. Dăscălimea întrunită „în păr” într-o casă de pe o stradă oarecare a acestui oraș provincial complotează, prin șantaj cu o „scrisorică” dobândită în împrejurări obscure, pentru a-și impune liderul în încrâncenata confruntare politică. Comicul rezidă, aici, din evoluția pe scenă a unor personaje minore care își asumă roluri majore, incompatibile cu propriile puteri.

Pristanda are însă, față de Cațavencu, o atitudine duplicitară, îndeplinind misiuni ingrate („Curat violare de domiciliu! da' umflați-l!”), dar manifestându-se și cu o umilință prefăcută, întrucât vede în el un posibil prefect („Strașnic prefect ar fi acesta!”), pe care l-ar sluji cu același servilism. Este deci un personaj duplicitar, cum îl arată și numele, „pristanda” fiind denumirea unui dans moldovenesc, polițistul jucând, așadar, după cum bate vântul politic.

În galeria de personaje semnificative ale comediei, Pristanda are locul său distinct, marcat și prin scena finală, când strigă în entuziasmul general: „Curat constituțional!”, definind, prin automatismul său caracteristic, o întreagă societate, „fără moral și fără prințipuri”, într-o nesfârșită comedie a existenței.

DIDASCALIILE. Indicațiile scenice conturează tabloul unui târg provincial, un orășel „pe un fundal de dealuri”, în care patimile politice se dezlănțuie din când în când, parcă pentru a întrerupe o monotonie acaparantă. E o lume închisă în ea însăși, lipsită de orizont, aplatizată de interese meschine, în care evenimentele mărunte devin conflicte mărețe ale unei epopei cotidiene ce se prăbușește perpetuu în derizoriu. E o lume burgheză în devenire, imitativă până la snobism, acaparând cu asiduitate viața publică, pentru a-i imprima aceeași lentoare lipsită de eficiență și de progres, o lume a vorbei dilatate până la verbiaj, a „marii trăncăneli” și nu a faptei. Personajele au încă din acest moment istoric obsesia Europei, dar nu găsesc nici o cale eficientă către aceasta, pierzându-și vremea cu flecăreli inutile și intrigi mărunte, cu deznodământ tragicomic. Timpul trece aici lent, într-o liniște aparentă, numai avatarurile electorale desfăşurându-se în forme identice, repetabile. Într-un astfel de târg mic, lipsit de freamătul metropolei, se ştie tot despre toţi, iar micile secrete, pe care numai soţul încornorat nu le află, devin intrigă de epopee tragicomică.

Trahanache, Tipătescu, Zoe, Caţavencu sunt personaje-tip ale unei lumi închise în ea însăşi, incapabilă să se angajeze într-o intrigă majoră, diferită de exasperanta banalitate a vieţii. Singura brumă de civilizaţie este dată de apariţia ziarelor locale şi a lămpilor stradale, un lux pentru vremurile acelea. Personajele se înscriu în acelaşi automatism al gesturilor inutile, gen Farfuridi, „am, n-am înfăţişare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal!...", fapt subliniat de altfel de V. Mândra în continuarea citatului de mai sus: „În decorul acestei urbe descifrăm orarul unei zile deosebit de active. La opt şi jumătate, Zaharia Trahanache, abia sculat din somn, nu-şi băuse cafeaua încă. Între orele nouă jumătate şi zece, Nae Caţavencu primeşte vizite simandicoase la redacţia «Răcnetului». A sosit ora 10 fix. Farfuridi merge la târg. Pe la orele 11, când avocatul se întoarce acasă, Pristanda traversează oraşul în birjă, iar Zoe este văzută intrând la Caţavencu. După o vizită împreună cu Brânzovenescu la prefect, Farfuridi se grăbeşte la «12 trecute fix», spre tribunal, ora «înfăţişărilor». Seara este întrunire în sala primăriei, iar după întrunire, «preferanţă» la Trahanache acasă. Toate aceste date nu cuprind situaţiile care compun acţiunea propriu-zisă a piesei. Tabloul geografic şi programul-orar al oraşului se desenează pe nervura exterioară a comediei, întemeindu-se mai ales pe aportul situaţiilor narate.".

COMICUL DE NUME. În perimetrul restrâns al orăşelului de provincie, numele personajelor sunt mai semnificative decât în spaţiul anonimizant al metropolei, fiind, se presupune, ca în orice comunitate închisă, rezultatul unei observaţii îndelungate a semenilor. Numele devine astfel o emblemă a personalităţii şi, fără îndoială, a funcţiei sociale, simpla lui rostire comunicând semnificaţii legate de trăsăturile dominante, vizualizând personajul în acţiune. Observaţii asupra numelor caragialiene s-au făcut de multe ori, cu o acuitate critică remarcabilă, iar simpla lor reluare are aici un scop prioritar didactic, fiind evidenţiate mai mult ca instrumente de caracterizare a personajelor. Trahanache, trimiţând la trahana, „coca moale", exprimă trăsătura esenţială a personajului, temporizarea, determinată de încetineala în mişcări şi în gândire, manifestată şi prin celebrul tic verbal „ai puţintică răbdare". Acestea exteriorizează însă un mod de manifestare specific persoanelor în vârstă, „ticăite", cu un început de ramolisment, cauză de altfel şi a triunghiului conjugal care constituie intriga latentă a piesei.

Cuplul Farfuridi-Brânzovenescu se descalifică mai întâi prin conotaţiile culinare ale numelor şi prin expresiile conexe. Comportamentul lor ia uneori aspect de cuplu urmuzian, fiindu-le caracteristice automatismele verbale, mişcarea în cerc, inacţiunea („am, n-am treabă..."), incoerenţa verbală şi acţională, nonsensul discursiv şi existenţial.

Caţavencu este însă tipul omului de acţiune, insistent până la exasperare în plan practic şi verbal, reprezentând noua generaţie a partidului, nerăbdătoare, care îşi cere dreptul la existenţă politică. Numele personajului, cu sugestii etimologice multiple, ilustrează tipul demagogului insinuant şi agresiv, fie că luăm în discuţie termenul „caţaveică", haină croită uneori cu două feţe, fie „caţă", cuvânt care imită strigătul coţofenei, existând chiar un omonim cu sensul „persoană rea şi cicălitoare". E o sumă de sensuri concentrate asupra unui personaj ce forţează limitele demagogiei, infernal prin modul de constituire a discursului şi prin pretenţiile sale nejustificate.

Agamiţă Dandanache completează triunghiul candidaţilor la deputăţie, fiind o sinteză de trăsături negative, cu mari efecte comice, întâlnite la cei doi: o ticăloşie permanentizată prin utilizarea la nesfârşit a şantajului, pe care Caţavencu l-ar fi folosit numai pasager, şi o prostie fără seamăn, depăşind cu mult ramolismentul şi incoerenţa verbală a lui Farfuridi. El reprezintă şi soluţia neobişnuită a rezolvării de către Caragiale a conflictului, printr-un al treilea personaj, „dandanaua" creată prin numirea, drept candidat, a unui personaj de la centru. Dandanache, în ciuda faptului că este un **erou decăzut**, prin ramolisment avansat, de la stadiul de Agamemnon la acela de Agamiţă, menţine într-o stare perpetuă de nesiguranţă şi dezechilibru problema candidaturii pentru Cameră, scrisoarea „becherului", pe care nu o restituie niciodată, putând fi publicată oricând, „la un caz iar… pac! la «Răsboiul»".

„Odată cu apariţia lui Dandanache – spune V. Mândra –, situaţia de farsă capătă un luciu cinic, subliniat şi prin cretinitatea agresivă a personajului. [...] După ultima cădere a cortinei, impresia finală nu conduce la refacerea armoniei universului, căci amoralul Dandanache stă la pândă, gata oricând să-şi publice «arma politică» la «Războiul». Prin elaborarea savantă a decalajului dintre schema farsei şi dezvăluirea, provocată de apariţia scrisorii secundare, a unui dezechilibru incurabil, se contureaza spirala unei deveniri negative, într-o lume contaminată de o maladie ireversibilă."

TRAHANACHE. Personaj principal, cu un rol hotărâtor în evoluţia conflictului comediei, trăsăturile lui Trahanache sunt relevate prin multiple aspecte de caracterizare directă şi indirectă. El este unul din „stâlpii puterii" locale, caracterizat în mod direct de Caragiale prin funcţiile sale în numeroase „comitete şi comiţii" sau de către majoritatea personajelor, printr-o formulă consacrată, „venerabilul neica Zaharia" sau „venerabilul domn Trahanache". Cu un nume definitoriu, care îl caracterizează în mod direct, „trahana" însemnând „cocă moale, uşor de modelat", Trahanache este tipul încornoratului simpatic, care îşi acceptă condiţia în numele prieteniei şi al intereselor politice. „Eu n-am prefect! eu am prietin!", spune el despre Tipătescu, refuzând să dea crezare „docomentului" compromiţător prezentat de Caţavencu, scrisoarea buclucaşă de amor, pe care o consideră o „plastografie".

Caracterizat în mod indirect prin toate acţiunile şi vorbele sale, Trahanache se arată un personaj conştient că trăieşte într-o lume a cărei regulă esenţială este păstrarea aparenţelor, vădită în primul rând în incapacitatea lui de a-l bănui pe Tipătescu de o relaţie amoroasă cu Zoe, ceea ce duce la comicul de moravuri şi de situaţie, care, alături de cel de limbaj, realizează structura ludică a piesei.

Memorabilă este împrejurarea când Caţavencu îl cheamă pe Trahanache pentru a-i prezenta defăimătoarea situaţie în care este pus de consoarta lui şi de Tipătescu. Cuvintele de introducere, „venerabile – în sus, venerabile – în jos", sunt de o amabilitate aflată în totală antiteză cu dureroasa şi calomnioasa prezentare a „docomentului" către teribilul moş. Dar acesta nu este crezut: deşi prefectul Tipătescu este tulburat „foarte", aflând de insolita dezvăluire publică a relaţiei sale cu Joiţica, Trahanache izbucneşte în râs cu seninătate, dând, prin lectura scrisorii, un efect comic şi mai mare întregii situaţii, intrigii comediei: „Scumpa mea Zoe, venerabilul (adică eu) merge desearã la întrunire (întrunirea de alaltăieri seara). Eu (adică tu) trebuie să stau acasă, pentru că aştept depeşi de la Bucureşti, la care trebuie să răspunz pe dată; poate chiar să mă cheme ministrul la telegraf. Nu mă aştepta, prin urmare, şi vino tu (adică nevastă-mea, Joiţica), la cocoşelul tău (adică tu), care te adoră, ca totdeauna, şi te sărută de o mie de ori, Fănică…". Nici măcar graba suspectă cu care Tipătescu trece de la un moment la altul, de la emoţie la furie, nu-i dă de gândit lui Trahanache, el rămânând un simulant perfect sau un incorigibil naiv, fără viaţă amoroasă, cu singura misiune de a regiza numai înlăturări de adversari politici şi de a păstra, în faţa urbei, o aparenţă de respectabilitate.

Pentru a-şi menţine autoritatea politică şi a aplana conflictele din partid, Trahanache joacă o comedie a automatismelor, adresându-se cu „onorabile" tuturor celor întâlniţi, ascultând vorbele anodine ale politicienilor-comedieni, fără a câştiga nimic spiritual din această imensă avalanşă a vorbelor. El este prezidentul tuturor „comitetelor şi comiţiilor", „stâlpul local" al partidului unic, separat, când este cazul, mai ales în momente electorale, în opoziţie şi putere, cum de altfel afirma dramaturgul în altă operă: „pleacă-ai noştri, vin ai noştri". Pentru Zoe are un adevărat cult şi nicio dovadă, oricât de palpabilă, nu-i schimbă părerea admirativă despre consoarta sa. Refugiul lui Trahanache din faţa unor evidenţe neplăcute, mai ales din faţa deciziilor iminente, se face prin automatismele verbale, plasate cu insistenţă în dialog, „Ai puţintică răbdare, stimabile!" sau „Bine zice fi-meu de la facultate…".

Într-o astfel de societate, „fără moral și fără prinţipuri", după cum se exprimă Trahanache, totul este „să ai puţintică răbdare", adică să aştepţi să se întâmple ceva, chiar dacă totul este repetabil, traiectoriile putând, cu puţin noroc, să se modifice favorabil. Este ceea ce se întâmplă la nesfârşit, până astăzi, personajele lui Caragiale fiind într-o aşteptare ce le face mereu contemporane, uşor de recunoscut în jur, oricând nesfârşita comedie a existenţei lor putând să o ia de la început.

FARFURIDI. Cuplul Farfuridi – Brânzovenescu se descalifică mai întâi prin conotaţiile culinare ale numelor şi prin expresiile conexe (nici nu fac de altfel „mare brânză" prin acţiunile lor). Comportamentul lor ia uneori aspect de cuplu absurd în manifestări, fiindu-le caracteristice automatismele verbale, mişcarea în cerc, inacţiunea („am, n-am înfăţişare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal!...“), incoerenţa verbală şi de acţiune, nonsensul discursiv şi existenţial.

Inepţiile pe care le debitează aceste personaje în chip de maxime se ilustrează cel mai bine în discursul lui Farfuridi, a cărui gândire haotică ne poartă prin toate perioadele de avânt şi de luptă politică din istoria română modernă, falsificate până la ridicol din interese meschine: „la 21, daţi-mi voie[...] la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă![...] Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...“.

Discursul lui Farfuridi este mijlocul cel mai convingător şi mai expresiv de caracterizare indirectă a personajului. Frazele rostite în ambianţa ostilă a adunării electorale relevă o incoerenţă bine regizată de simţul comic şi acustic al lui Caragiale, definitorie şi în plan real pentru demagogia politică românească, aceea a ineficienţei totale, a zbaterii pe loc, într-un spaţiu diabolic, creat între cei doi termeni fatidici, „să se revizuiască" şi „să nu se schimbe nimic" sau, tot vorba marelui scriitor, „viceversa". Admirabilii luptători pe „tărâmul binelui" se refugiază total în lumea paradoxului: dacă se schimbă totul, atunci nu se va schimba nimic sau, dacă nu se schimbă nimic, atunci se va schimba totul, măcar pe ici, pe colo, „în punctele esenţiale". Chiar Farfuridi, personaj politic evident oportunist, realizează că din acest cerc vicios nu se poate scăpa: „Din această dilemă nu puteţi ieşi... Am zis!". Pentru a-şi asigura în continuare poziţia, personajul este capabil chiar să accepte trădarea, dar cu o singură condiţie: să o ştie şi el. În final rămân doar vorbele: contribuţia politicianului român al vremii, aşa cum îl vede Caragiale, la progres e reprezentată doar de elocvenţa şi patetismul discursului. Caţavencu şi Farfuridi au, de altfel, aspiraţia discursului total, rămas, din nefericire, o probă sublimă de ignoranţă şi de lipsă de instrucţie.

Discursul lui Farfuridi, care se vrea, datorită împrejurărilor, convingător şi expresiv, descalifică, până în final, personajul, fiind, în registru comic, un model al demagogiei politicianiste, lipsită de subiecte notabile şi de soluţii salvatoare pentru ţară, dar plină de o vervă aparentă şi de incoerenţă, de o „mare trăncăneală", definitorie pentru universul caragialian.

Farfuridi încearcă să dea discursului său importanţă şi solemnitate, apelând la întreaga recuzită a stilului oratoric, cu pauze, crede el, de efect, menite să creeze momente de aşteptare. Monologul, împletit cu didascalii sugestive, este un mijloc elocvent de caracterizare indirectă. În mod aparent, personajul îşi cere voie să continue („Daţi-mi voie!"), „gustă din paharul cu apă" şi reia discuţia din momentul de graţie „una-mie-opt-sute-două-zeci-şi-unu... fix", succesiunea istorică părând să fie, pe lângă tema demagogică a trecutului plin de glorie, un suport logic pentru coerenţa discursului, nici pe aceasta neputând totuşi să o respecte. De altfel, cea mai mare parte a peroraţiei sale este o înşiruire de momente istorice, invocarea unora dintre ele prilejuind, în hazul audienţei, erori de ordin istoric şi definiţii hilare („Când zicem dar 64, zicem plebicist, când zicem plebicist, zicem 64...") sau afirmaţii greu de dovedit („toate popoarele au un 64 al lor...").

Incoerenţa discursului se amplifică prin intervenţia unor voci din sală, care cer, dat fiind „anul de graţie 1883", ca „prezidentul" Trahanache să-l cheme „pe onorabilul orator la cestiune". De aceea, cea mai importantă „cestiune" a discursului lui Farfuridi, de mare efect preconizat pentru un final triumfător, este problema „revizuirii constituției" și a legii electorale. Incoerența discursului este pe măsura importanței „cestiunii", care îl depășește cu totul pe orator, prima sacrificată fiind ordinea temporală a evenimentelor. De revizuirea constituției „atârnă viitorul, prezentul și trecutul țării", iar cronologia evenimentelor, în raport cu o Europă la care se face obsesiv referire, se spulberă într-o înșiruire haotică: „pentru ca Europa cu un moment mai nainte să vie și să recunoască, de la care putem zice depandă (se încurcă și asudă mai tare)... precum – dați-mi voie – (se șterge) precum la 21, dați-mi voie (se șterge), la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea și la 84 și la 94, și ețetera, întrucât ne privește... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă!"

Concluzia discursului culminează într-o mostră memorabilă de nonsens: „Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, și anume în punctele... esențiale... Din această dilemă nu puteți ieși... Am zis!".

CETĂȚEANUL TURMENTAT invocă, la modul inocent, complicitatea la evenimente istorice importante din viața țării. „11 fevruarie" trimite la lovitura de stat de la 11 februarie 1866, soldată cu abdicarea domnitorului Alexandru Ioan Cuza și aducerea în scaunul țării a unui domn străin. La această „rivuluție" face probabil referire și conul Leonida în conversația cu Efimița, consoarta sa. Participarea la „rivuluție" conferă, ca totdeauna, drepturi și privilegii politice, prin care e posibil să fi ieșit pe scena politică personaje precum Zaharia Trahanache sau Agamemnon Dandanache (acesta apare chiar mai dinainte, „de la patuzsopt... luptă, luptă și dă-i, și dă-i și luptă..."). Referirea Cetățeanului turmentat la „conul Zaharia" este însă, în acest caz, total dezinteresată, fiindcă el, „apropitar" fiind, nu vrea nimic de la clasa politică, numai, cu ocazia alegerilor, să știe numele candidatului: „Ce vreau eu, bine vreau. Eu am o vorbă: o mie de ani pace! [...] Eu... pentru cine votez?", iar, la o adică, **turmentat** de jocurile politice pe care nu le înțelege sau cărora chiar le cade victimă, izbucnește: „Eu nu poftesc pe nimeni, dacă e vorba pe poftă...".

Singurul conflict, aparent minor, dar esențial în desfășurarea acțiunii, pe care îl angajează Cetățeanul turmentat în piesă este cu demagogul Cațavencu. Furându-i scrisoarea, pretendentul la deputăție îl împiedică să-și îndeplinească datoria cetățenească, rămasă ca un reflex profesional de când era poștaș, de a duce scrisoarea „andrisantului" cunoscut. Neputându-l corupe cu zece poli, Cațavencu a speculat înclinația acestuia către băutură și, „dă-i cu bere... dă-i cu vin", îi fură scrisoarea, provocând intriga și întregul șir de peripeții din „O scrisoare pierdută".

Personaj de un comic savuros, Cetățeanul turmentat apare în toate momentele tensionate ale acțiunii, luându-și revanșa în registru ironic asupra păcălitorului. De pildă, Cetățeanul turmentat parafrazează și trimite în derizoriu finalul discursului lui Cațavencu, reluând, printre sughițuri, termenii neologici din conținutul acestuia: „CETĂȚEANUL (*șovăind*): Cioclopedică! (*Sughite.*) Comportativă! (*Sughite.*) Iconomie! (*Sughite.*) Soțietate care va să zică... (*Râsete și rumoare mare.*)". În ultimul act, *„foarte bine dispus"*, aducând scrisoarea Zoei, deci „andrisantului cunoscut", Cetățeanul îl ironizează pe Nae Cațavencu („O scrisoare, da domnule Nae... Nu mai mergem la o țuică?..."), ba chiar îl umilește, Zoe obligându-l pe Cațavencu să-i scrie numele noului candidat, Agamiță Dandanache, pe care alegătorul conștiincios îl aștepta de atâta vreme, primind în sfârșit răspuns la întrebarea sa esențială și unică: „Eu... pentru cine votez?".

DANDANACHE. Gângavul și decrepitul Dandanache își construiește o imagine proprie ideală, de erou politic imbatabil, de personaj care face față oricărei situații. Pentru el, șantajul este un mijloc scuzabil, inocent machiavelic, postul de deputat fiind o răsplată firească pentru un vechi luptător de la „patuzsopt". Istoria țării de la această dată memorabilă se confundă cu propria-i devenire, „luptă, luptă și dă-i, și dă-i și luptă", „în toate Camerele, cu toate partidele, ca rumânul imparțial...". Narcisismul lui Dandanache, care în toate împrejurările se vede numai pe sine, constă tocmai în această privire admirativă asupra propriei munci de șantaj, care înlătură pericolul de a rămâne „pe dinafară... fără coledzi!...".

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

OPERA DRAMATICĂ. Este opera literară scrisă sub formă de dialog pentru a fi reprezentată pe scenă, prin interpretarea actorilor.

Totalitatea operelor dramatice aparțin **genului dramatic**, unul dintre cele trei genuri literare fundamentale, alături de cel liric și epic. În acest gen sunt incluse următoarele specii literare: **tragedia**, **comedia** și **drama**. Derivate din acestea, datorită interferenței între ele, sunt și **tragicomedia**, **farsa**, **feeria** și **vodevilul**.

GENUL DRAMATIC. Termenul **dramatic** provine din fr. *dramatique*, derivat din *drame*. Reprezintă totalitatea operelor dramatice, distincte de cele lirice și epice prin modalitatea de transmitere a mesajului: în mod indirect, prin jocul actorilor, aceștia rostind replici semnificative și având gestică, mimică și joc de scenă, ca mijloace nonverbale de comunicare. **Genul dramatic** se confundă, până la a nu mai fi recunoscut, cu ideea de **conflict**, presupunând implicit **dialogul**. Până în secolul al XVIII-lea, avea numai două specii literare: **tragedia** și **comedia**, iar **mimesisul** explica punerea în scenă a sentimentelor umane disimulate prin jocul **măștilor**. Noțiunile estetice integrate acestui gen erau, încă din Evul Mediu, diverse; astfel, în „Hamlet", Polonius enumeră toate speciile lui: tragedia, comedia, piesele istorice, pastorale, pastoral-comice, istoric-pastorale, tragic-istorice, tragic-comice-istoric-pastorale, scene indivizibile sau poeme nelimitate. În secolul al XVIII-lea se dezvoltă comedia lacrimogenă, **melodrama**. Hegel, în „Vorlesung über die Aesthetik", teoretizează drama ca fiind o împletire între epic și liric. Ca orice piesă de teatru, drama impune **deznodământ**, **catharsis**, **eliberare prin artă**, **distanțare**. Există și piese ce pot fi citite din fotoliu, numai ca text literar, precum **teatrul absurd** și **antiteatrul**.

STRUCTURA TEXTULUI DRAMATIC. Textul dramatic impune comunicarea unui mesaj cognitiv și estetic **în mod indirect**, prin **replici** rostite de actori angajați într-un **joc scenic**, într-un spectacol. Prin comparație cu genul epic, în special cu proza, modul dominant de expunere este **dialogul**, fiind folosit uneori și **monologul**, care, prelungit în sens retoric, fără întrerupere și cu amploare afectivă, devine **tiradă**. Narațiunea este suplinită prin jocul actorilor, prin prezentarea întâmplărilor direct în fața spectatorilor, fapt ce implică și **elemente nonverbale** și **paraverbale**, **gestică**, **pantomimă**, **intonație**, **pauze**. Elemente narative pot fi conținute și în **indicațiile scenice** (didascalii), prin care autorul dramatic dă anumite sugestii pentru jocul actorilor. **Didascaliile** înlocuiesc de regulă descrierea tradițională din textul narativ, cuprinzând, la începutul piesei, prezentarea personajelor, elemente de portretistică, de stare civilă și socială, iar la începutul fiecărui act indicând elementele de **decor**, prin care se organizează sugestiv **spațiul acțiunii**. În cuprinsul desfășurării dramatice, indicațiile scenice marchează intrarea și ieșirea din scenă și fac referiri la jocul actorilor, la gestică, mișcarea scenică, intonație, la relațiile dintre personaje.

De regulă, textul dramatic este împărțit în **acte** și **scene**. Actul continuă în bună măsură ideea **unității de loc**, **timp** și **acțiune** din dramaturgia clasică, fiind axat pe același spațiu al acțiunii, cu o continuitate neîntreruptă. Actul dramatic este împărțit în scene, reprezentând subsecvențe delimitate de intrarea și de ieșirea personajelor din câmpul vizual al spectacolului (din scenă). În dramaturgia modernă se folosește și conceptul de **tablou**, nefixat însă pe deplin, denumind o secvență dramatică, uneori un act, alteori numai o scenă.

Pe aceste cadre structurale, opera dramatică prezintă de regulă o **acţiune** puternic vizualizată, tensionată de **conflictul dramatic** (desfăşurat uneori pe mai multe planuri), cu un subiect bine determinat, cu **intrigă**, **punct culminant şi deznodământ** care produc puternice efecte artistice. Personajele urmează tipologia clasică ilustrată şi în operele epice, de obicei în roman: **eroul**, **antieroul** şi **noneroul**; **avarul**, **servilul**, **ipocritul**, **demagogul**, **încornoratul**, **mizantropul**, **curtezana**, **snobul**, **prostul fudul** etc.; **personaje centrale**, **periferice**, **episodice**, **absente**; **pozitive**, **negative**, **ambigue**.

Vizualizarea spaţiului creează şi un prezent al **timpului dramatic**, care dă impresia de viaţă în plină desfăşurare, de continuitate, de trăire intensă a acţiunii. Replicile personajelor pot crea însă, mai ales în drama modernă, şi momente narative specifice genului epic, cu **analepse** şi **prolepse** care generează o **relativizare a timpului dramatic**, uneori o **acronie** ce multiplică planurile temporale ale acţiunii.

Fiind destinată prezentării pe scenă, într-un timp limitat, opera dramatică presupune o concentrare a textului, prezentând un **incipit** *ex-abrupto*, prin intrare directă în miezul faptelor, şi un conflict ce face ca toate personajele să interacţioneze, a cărui rezolvare conduce către un **final** plin de efect, menit să surprindă sau să impresioneze, prin răsturnări de situaţii (adevărate **lovituri de teatru**) sau prin apariţia neaşteptată a unui personaj care schimbă cursul acţiunii (reprezentând acel *deus ex machina* din teatrul antic).

ACT. Termenul provine (potrivit „Dicţionarului de termeni literari", Editura Academiei, 1976), din fr. *acte*, lat. *actus*, „acţiune", „mişcare". Numeşte principala împărţire a unei piese de teatru, determinată în special de situarea acţiunii într-o unitate de timp şi spaţiu (decor), păstrată din dramaturgia clasică. După un act se lasă cortina şi spectacolul se întrerupe un timp, necesar de regulă schimbării decorurilor, dar şi creării unei situaţii de aşteptare din partea spectatorilor. Corneille, în „Discurs asupra celor trei unităţi" („Discours des trois unités") consideră că „este necesar ca fiecare act să ne lase în aşteptarea unui lucru oarecare". Un act se împarte în **scene** sau, uneori, în **tablouri**. Uneori termenul de **tablou** îl substituie pe cel de **act**.

SCENA (fr. *scène*, it. *scena*, lat. *scaena*, gr. *skene*, „adăpost", „refugiu") este unitatea dramatică determinată de modificarea numărului de personaje aflate în acţiune, de intrarea sau de ieşirea personajelor din scenă. Diviziunea în acte a unei piese de teatru nu exista la greci, în timp ce romanii defineau prin act chiar drama. În „Arta poetică", Horaţiu împarte piesa în cinci acte. Această împărţire nu este însă acceptată de Molière, care scrie comediile de caractere şi de moravuri în cinci acte, piesele fanteziste şi bufoneriile în trei acte, iar farsele într-un singur act. Ibsen impune o altă regulă, a piesei în trei acte. Autorii moderni nu mai au o împărţire strictă a pieselor în acte, ei având tendinţa de a reduce pauzele (**antractele**).

DIDASCALIA. Termen ce provine din gr. *didaskalia*, „învăţătură". Reprezintă instrucţiunile adresate actorilor de autorii dramatici, cuprinzând iniţial numele autorului, al actorilor, al organizatorilor spectacolului, iar în perioada modernă numele personajelor, timpul, spaţiul, indicaţiile scenice, situate înaintea replicilor propriu-zise.

Didascaliile conţin indicaţii de rostire şi de tonalitate verbală, mediul în care se mişcă personajul, prezentarea muzicii şi a sunetelor care se aud din fundal. Funcţiile didascaliei sunt multiple: precizează cine vorbeşte şi cui i se adresează replica; menţionează contextul şi mediul în care se desfăşoară dialogurile; descrie situaţii de comunicare verbală, nonverbală şi paraverbală specifice textului dramatic. În teatrul modern, prin extensie, didascalia devine uneori mijloc de caracterizare a personajelor sau suplineşte rolul narativ al textului propriu-zis, dându-i sensuri mai profunde.

REPLICĂ. Provine din fr. *réplique*, lat. *replicatio*, „a îndoi", „a întoarce replica". Termenul este consacrat de genul oratoric, ca modalitate de ripostă la un argument sau la intervenția anterioară a interlocutorului. Genul dramatic folosește replica drept o modalitate prin care un personaj dă un răspuns interlocutorului său. Trebuie făcută o deosebire între replică și simpla intervenție dintr-un dialog. Conflictul dramatic se evidențiază, cel mai bine, prin **replicile antitetice**. Replica este utilizată și în alte genuri: „Tu ești o undă, eu sunt o zare,/ Eu sunt un țărmur, tu ești o mare,/ Tu ești o noapte, eu sunt o stea,/ Iubita mea." (Mihai Eminescu, „Replici").

DIALOG. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *dialogue*, lat. *dialogus*. Într-o operă literară desemnează conversația purtată de două sau mai multe personaje, fiind o modalitate de expunere în operele epice și dominantă în genul dramatic. Prin interferența replicilor din cadrul dialogului se realizează condițiile propice pentru realizarea **intrigii**. **Dialogul** poate fi **interior**, când personajul vorbește cu el însuși, ca în „Hagi Tudose", de Barbu Ștefănescu-Delavrancea: „– Ba sunt opt mii… – Ba sunt zece! – Ce fel de zece? – Atunci dincolo, sunt opt! – Aș, nu se poate, aseară i-am numărat". Dialogul a folosit și la crearea unor opere cu caracter filozofic, precum „Dialogurile" lui Platon. Dimitrie Cantemir organizează un dialog cu el însuși, în „Divanul sau Gâlceava înțeleptului cu lumea sau Giudețul trupului cu sufletul" (1698), iar G. Călinescu își expune ideile estetice prin dialog, în „Universul poeziei" (1939).

MONOLOG. Termenul provine din fr. *monologue*, gr. *monologos*, „vorbire de unul singur" sau, în literatura de introspecție, vorbire a personajului cu sine însuși. În teatru, potrivit „Dicționarului de termeni literari", monologul este o convenție artistică prin care un personaj își comunică direct gândurile sau informează asupra unor fapte petrecute în afara scenei. Monologul devine, astfel, uneori, o modalitate de expunere cu **sens narativ**, după cum poate avea accentuat **caracter liric**, în ambele cazuri fiind supus convențiilor genurilor literare respective.

În sens general, orice act de comunicare în care rolurile de emițător și de receptor rămân fixe este un monolog, o acțiune verbală unidirecțională. Monologurile pot fi clasificate după mai multe criterii: a) după relația cu dialogul: monologuri independente și monologuri inserate în dialog; b) după scopul comunicării: monologul narativ, argumentativ-explicativ, persuasiv. **Monologul narativ** relatează o întâmplare, cel **explicativ-argumentativ** vine să răspundă la întrebări existențiale sau fenomenale, în timp ce **monologul persuasiv** încearcă să convingă interlocutorul de un anumit lucru. Cazuri particulare ale monologului persuasiv sunt cele publicitare sau electorale.

Monologul interior devine o modalitate de construcție a romanului modern. Autenticitatea este dată, în romanul lui Marcel Proust, tocmai prin monologul interior, determinat de fluxul conștiinței și de memoria involuntară.

TIRADĂ. Termenul provine din fr. *tirade*, cf. verbului *tirer*, „a trage". Potrivit „Dicționarului de termeni literari", tirada este, în opera dramatică, o lungă suită de fraze (sau de versuri), în care personajul amplifică retoric aceeași idee, cu intensă participare afectivă și fără întrerupere, adresându-se celorlalte personaje și, în spectacolul scenic, auditoriului. În tiradă, personajul își expune aforisme, reflecții personale, își manifestă verva retorică, trăsătura dominantă fiind retorismul. O tiradă în proză expune Don Rodrigue din „Cidul", de Corneille, cunoscută fiind și tirada lui Cyrano, „a nasului", din „Cyrano de Bergerac", de Edmond Rostand. Tirade folosesc și scriitorii Schiller, Dumas, Hugo sau Hasdeu. Remarcabilă este tirada lui Ștefan cel Mare din drama „Apus de soare", de Barbu Ștefănescu-Delavrancea: „Oh! pădure tânără!… Unde sunt moșii și strămoșii voștri? […] Unde sunt… bătrânul Manuil și Goian, și Știbor, și Cânde, și Dobrul, și Iuga și Gangur, și Gotcă, și Mihai Spătarul, și Ilea Huru comisul, și Dajbog pârcălabul, și Oană, și Gherman, și fiara paloșului… Boldur? Pământ! Și pe oasele lor s-a așezat și stă tot pământul Moldovei, ca pe umerii unor uriași". Tirada în proză mizează pe **cadența frazelor** și pe **figurile retorice**, în timp ce tirada în versuri devine intens **declamativă** prin mijloacele prozodice ale textului.

SPECTACOL. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari”, din fr. *spectacle*, lat. *spectaculum*, din *spectare*, „a privi”, și denumește o reprezentare scenică a literaturii dramatice în fața publicului. La egipteni, asiro-babilonieni, hitiți și la civilizațiile asiatice se practica spectacolul religios. La greci, spectacolul avea caracter sacru, fiind legat de numele zeului Dionysos, pentru sărbătorirea căruia se instituiseră patru mari sărbători: Marile Dionysii, Antesteriile, Leneele, Dionysos al câmpurilor. În Marile Dionysii se reprezentau tragediile, în timp ce în Lenee comediile. Pentru scenă se foloseau mașinării complicate, Euripide abuzând de finalurile prevăzute cu **deus ex machina**. Tragedienii aveau încălțări înalte, numite coturni, pentru ca mișcările să fie maiestuoase, în timp ce comedienii aveau costume care stârneau râsul.

Un rol important îl ocupa **choregul**, un cetățean înstărit care se angaja să finanțeze întreaga lucrare dramatică, el făcând selecția și reținând trei tragici, care prezentau o tetralogie (trei tragedii și o dramă cu satiri) și cinci comici. Juriul, compus din zece spectatori, îl desemna pe câștigător, care primea un tripod de bronz, închinat altarului zeului Dionysos. Femeile puteau asista la orice piesă, cu excepția comediilor, care aveau un caracter obscen, atât prin costumație, cât și prin ideație. Personajele feminine încep să fie reprezentate în jurul anului 500 î.Hr., tot de bărbați, la Phrynicos. La o reprezentație într-un amfiteatru participau, după cum spune Platon, de la 17 000 la 30 000 de spectatori, iar un loc costa doi oboli. Pericle a înființat un fond acordat cetățenilor săraci (theoricon) pentru a participa la teatru.

Spectacolul nu mai are caracter sacru la Roma, unde se oferă reprezentații, alături de naumachii și lupte cu gladiatori, de către **respublica** sau de către magistrați. Prima reprezentație de acest tip are loc în anul 240 î.Hr. În jurul anului 200 î.Hr., apar și comediile, numite **palliata**, dacă aveau cadru grecesc, și **togata**, dacă acesta era roman. Tragediile grecești se numeau **cothurnata**, iar cele cu subiect roman **pretexta.** Romanii foloseau scene de lemn, cortina, iar spectacolul începea după-amiaza și dura două-trei ore. Băncile de lemn au fost folosite pentru prima dată în anul 145 î.Hr., iar Pompeius Magnus a construit un teatru foarte mare, cu o capacitate de 20 000 de locuri. Actorii erau considerați o categorie inferioară, fiind conduși de **dominus gregis**, protagonist și impresar în același timp. În Imperiul Bizantin, spectacolul teatral se transformă în pantomimă, bestiomachii, curse de care.

Evul Mediu marchează întoarcerea la teatrul de mistere, „sacru”, cu o excepție, în Spania, unde spectacolul devine laic. Italia promovează **commedia dell' arte.** În Anglia se impun autori de talia lui Shakespeare, Marlowe, Ben Jonson, în timp ce Spania secolelor XVI-XVII are nume sonore pe Lope de Vega, Cervantes, Tirso de Molina, iar Franța se distinge prin Racine, Molière, Corneille.

De-a lungul timpului, spectacolul nu a fost agreat de oameni importanți: Solon se opunea invenției lui Thespis, Tertullianus interzice frecventarea spectacolelor de către creștini, Parlamentul englez închide teatrele între 1642 și 1660, iar J. J. Rousseau, în „Lettre sur les spectacles” (1758) îi adresează lui d'Alembert o virulentă critică împotriva teatrului. Prin romantici, spectacolul dramatic începe să se consolideze, devenind treptat ceea ce reprezintă astăzi în arta teatrală și în viața socială modernă.

SUSPANS. Termenul provine din fr. *suspense*, engl. *suspense*. Este un moment de așteptare în spectacolul dramatic, trezind în spectator sentimente de neliniște sau de spaimă față de ceea ce va urma. Inițial suspansul a fost apanajul povestirii, apărând în romanele gotice sau în literatura fantastică a romanticilor (E. T. A. Hoffmann sau Edgar Allan Poe, de pildă), convingând cititorul să aștepte cu nerăbdare și cu teroare ceea ce se va întâmpla în continuare. Suspansul este cultivat în romanele rocambolești, în literatura misterelor, constând în aparițiile terifiante, fantaste. Un promotor al suspansului în cinematografie este Alfred Hitchcock. Arta filmului speculează din plin tehnica suspansului, împingându-l de multe ori la nivel paraestetic, speculându-se doar șocul fizic produs de acțiune.

TRAGEDIE, TRAGIC. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari" din fr. *tragédie*, lat. *tragoedia*, „cântecul țapului", în care personajele corului purtau măști de țap. Tragicul conține un conflict ce are ca deznodământ **înfrângerea sau dispariția unei valori umane**. Uneori tragicul este purificator. După Hegel, tragicul reprezintă ciocnirea a două forțe egale ca intensitate, fiecare existând în detrimentul celeilalte. O anume teroare a destinului, a zeițelor Moire, se înscrie în adevăratul spirit al tragediei clasice grecești. Personajele sunt supuse **hamartiei și hybrisului**, incapacității de a se descurca singure în fața secvențialității prestabilite a vieții. Aristotel vedea în tragedie „imitația unei acțiuni alese și întregi, de o oarecare întindere, în grai ornat cu tot soiul de podoabe, deosebit ca formă, potrivit diferitelor părți ale tragediei, imitație făcută de personaje în acțiune, iar nu printr-o povestire, și care, stârnind mila și frica, săvârșesc purificarea (**catharsis**) specifică unor asemenea emoții". La sfârșitul unei astfel de experiențe purificatoare, spectatorul este eliberat de sentimentele negative, simte o elevație sufletească.

Din perspectiva clasicizantă, tragicul înseamnă unitatea formală a speciei, în timp ce romantismul și modernismul pun accentul pe forțele aflate în conflict. Dintre tragicii greci, se remarcă Eschil, Sofocle, Euripide, dintre cei romani Ennius, Pacuvius, Rufus, Nevius. Structura tragediei clasice presupunea alternanța între dialog și cor. Titlul tragediei este dat, de cele mai multe ori, de componența corului: Hiketides – „Rugătoarele", Eumenides – „Eumenidele" (de Eschil), Troades – „Troienele" (de Euripide).

Tragicii Renașterii sunt Calderon de la Barca și Lope de Vega, în Spania, Webster, Ben Jonson, Marlowe, în Renașterea engleză. Shakespeare explorează contradicția dintre om și posibilitățile sale de realizare, în „Hamlet", „Macbeth", „Regele Lear". **Tragedia burgheză** se dezvoltă prin Goethe, Schiller, Kleist, Grillparzer, Büchner ș.a. Tragicul în sensul clasicismului elenistic a dispărut din literatura modernă și cu atât mai mult din contemporaneitate; Strindberg, Cehov, Ibsen, autori de drame notabile, nu mai aduc în prim-plan dispariția fizică a protagoniștilor, pierderea de vieți omenești, ci propun liniștea absolută premergătoare unei extincții spirituale, rareori și fizice, ca o formă tot mai acută de **inadaptabilitate a ființei umane** la un mediu dezumanizat. **O resurecție a tragediei inspirate din teme mitice** apare la Hoffmannsthal, T. S. Eliot, Claudel, Garcia Lorca. **Drama pasională** este întâlnită în piesele lui O'Neill, A. Miller, Jean-Paul Sartre, Camus. Predilecția pentru grotesc și absurd se manifestă la Samuel Beckett și Eugen Ionescu. În „Așteptându-l pe Godot" („En attendant Godot"), de Samuel Beckett, doi vagabonzi, Vladimir și Estragon, îl așteaptă, pe o bancă din parc, pe domnul Godot, care întârzie să apară. Într-un târziu, hotărăsc să plece, dar nu pot, imobilizați de perspectiva sosirii inopinate a personajului așteptat, un Demiurg sui-generis devenit un *deus absconditus*, a cărui epifanie nu se mai produce. Nimic nu se schimbă, peisajul este crepuscular, numai în pomul de lângă bancă, mai devreme uscat, apar trei frunze, semn al trecerii timpului. Lumea din „Așteptându-l pe Godot" agonizează, dar nu se află încă în pragul morții. Clov, personaj din altă piesă a lui Beckett, „Fin de partie", vrea să iasă dintr-o claustrantă cameră funebră, dar nu reușește: „Sfârșitul este în început și totuși se continuă" este concluzia piesei. În „La Dernière Bande", Krepp, un personaj aflat într-o stare de avansată decrepitudine, ascultă la nesfârșit o bandă cu înregistrările sale din tinerețe. **Infratragedia** sau „textul nihilismului" pune în evidență personaje crepusculare, trăind în **enclave spațiale și interioare, psihologice**: ele sunt fără profesie, locuiesc în lăzi de gunoi, sunt supuse legilor biologice neiertătoare, toate acestea fiind expresii ale unui tragic existențial specific literaturii moderne.

COMEDIE. Termenul provine, potrivit „Dicționarului de termeni literari", din fr. *comédie*, lat. *comoedia*; desemnează o specie dramatică având ca trăsătură dominantă comicul, cu menirea de a stârni râsul. Henri Bergson definește, în lucrarea sa „Râsul" („Le Rire"), rolul acestei manifestări a ființei umane: „du mécanique plaqué sur du vivant". **Comicul** este **spiritual, bonom, buf** (stârnind râsul prin **pantomimă**), **burlesc, ironic, zeflemitor, satiric, sarcastic, sardonic**. În Grecia, **comedia veche** apare pe la 480 î.Hr. (Eupolis, Aristofan) și folosește nume reale de personaje; **comedia medie** elimină corul, cuprinzând uneori și elemente de mitologie: apar caracterele, mai ales în piesele scrise de Eubulos, Anaxandride și Alexis, iar **comedia togata** are subiect latin, pe când **palliata**, subiect grecesc. **Comedia nouă** imaginează conflicte între personaje-tip: aristocratul mândru/parvenitul viclean; stăpân/slugă. Printre reprezentanții **comediei noi** se înscriu Philemon, Menandru, Diphilos. Plaut și Terențiu, cei mai vestiți comediografi latini, constituie modele pentru creatorii de comedii din Renaștere: Machiavelli, Bibbiena, Ariosto, Aretino. **Commedia dell' arte** cunoaște un mare succes în secolul al XVI-lea, prin genul de teatru care folosește italiana dialectală, cel mai strălucit reprezentant fiind Carlo Goldoni. În perioada clasicismului francez, comedia este desăvârșită de Molière („Avarul", „Bolnavul închipuit"). Comedia spaniolă are nume sonore, precum Lope de Vega, Calderon de la Barca, în timp ce comedia germană se remarcă prin Ludwig Tieck, Anzengruber ș.a.

Comedia poate fi, așadar, de **caractere**, în care se pune accent pe tipologia personajelor înfățișate, ca „Hagi-Tudose", de Barbu Ștefănescu-Delavrancea, de **moravuri**, cu insistență asupra modului de viață și asupra moravurilor unei epoci, („Ce înseamnă să fii onest", de Oscar Wilde, „Comedia erorilor", de Shakespeare), **comedia de limbaj**, („Orthonerozia" lui B. P. Hasdeu), **feeria**.

Teatrul comic include artificii precum travestiul, masca, principiul „lumii răsturnate", caricatura, burlescul, abundența și fantezia verbală. S. Mokulski, în „La Révision des traditions" propunea „stilul popular universal", în care să fie folosită arta jonglerilor medievali, a mimusului grec, a atellanelor romane, a actorilor ambulanți din Japonia sau China. Vsevolod Meyerhold releva preferința pentru pantomimă în locul dramei verbale; Craig, Tairov, Artaud propuneau întoarcerea la formele „pure" ale teatrului.

În literatura română, comedia apare în prima jumătate a secolului al XIX-lea, mai întâi sub formă de **farsă** și de **vodevil**, dezvoltându-se apoi **comedia de limbaj**, de pildă „Franțuzitele", de Constantin Faca, **comedia de moravuri** și **de caractere** – „Iorgu de la Sadagura", „Chirițele", de Vasile Alecsandri, experiențe literare absorbite ulterior de mari creații ale dramaturgiei românești, datorate lui I. L. Caragiale. Aceste opere culte au însă corespondente în **farsa curteană și populară**, rădăcinile acestei tradiții fiind milenare. Astfel, pe teritoriul Daciei se întâlneau basoreliefuri înfățișând **parazitul** și **bătrânul comic**, iar **jocul soitarilor** sau **jocul karagöz** era frecvent la curțile domnitorilor. Tehnica mimului, menționează I. Constantinescu (în „Caragiale și începuturile teatrului european modern"), este preluată și în creionarea personajelor lui Caragiale, Rică Venturiano, Cetățeanul turmentat, Cațavencu sau Dandanache excelând printr-un spectacol teatral similar cu cel al **măscăriciului**. De altfel, chiar numele lor sunt de **clovni**: Pampon, Crăcănel, Mița Baston, Didina Mazu, Brânzovenescu, Dandanache aduc aminte de Maccus, Falstaff, Karagöz, Pulcinella, Bucco, Pistol, Simple din **commedia dell' arte** sau din teatrul shakespearian. Câteodată, la Caragiale „primitivismul" constă și în alăturarea unor termeni cu sensuri opuse: Agamemnon pentru Dandanache sau Leonida pentru un personaj decrepit, incapabil să discearnă dincolo de spațiul limitat al propriei locuințe. Personajele se încadrează în tipuri, fiind marionete, artefacte, Catindatul și Cetățeanul turmentat, dependent, ca și Falstaff, de „das Trinken", **„femeile vesele"**, Zița și Veta, **pedagogul**, **clovnul** sau **cuplul de clovni**, **soțul** sau **bărbatul păcălit**, **miles gloriosus** sau **Il capitano**, **Pulcinella** sau **Ipistatul**, **Servus**, alias Scapin.

Pentru a impresiona spectatorul și a-l face să râdă, teatrul modern folosește **clișeele** și **răspunsurile automate**. Caragiale definește memorabil *Puterea poporului*: „Domnule, Dumnezeul nostru este poporul: **Box populi, box dei!**" sau *legea de moratoriu*: „lege de murături… Adicătele că nimini să nu mai aibă drept să-și plătească datoriile.". Prin automatismul limbajului folosit de personajele sale, Caragiale devine un precursor al lui Eugen Ionescu: „Din două una, dați-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe, pe ici, pe colo, și anume în punctele… esențiale…" (Farfuridi). **Gluma absurdă** abundă în „Cântăreața cheală" a lui Eugen Ionescu: „Un vițeluș mâncase prea multă sticlă pisată. În consecință a fost obligat să nască. Aduse pe lume o vacă. Cu toate acestea, cum vițelul era băiat, vaca nu-i putea spune «mamă». Nici «tată» nu-i putea spune, fiindcă vițelul era prea mic. Vițelul a fost deci silit să se însoare cu cineva, și primăria a luat toată măsurile dictate de modă.". **Tehnica proliferării** este dată de „viziunea monstruoasă" a personajelor, prin acest procedeu anihilându-și personalitatea. În „Conu Leonida față cu reacțiunea", se ajunge la o adevărată proliferare a situațiilor absurde, derivată dintr-o teamă ancestrală, aceea de violență. **Tehnica zigzagului**, un dadaism *avant la lettre*, se explică prin formatarea limbajului în structuri fixe, după cum notează Eugen Ionescu: „...eroii mei își aruncau în față nu replici, nici chiar fragmente de propoziții, nici cuvinte, ci silabe, sau consoane, sau vocale!... Pentru mine era vorba de un fel de distrugere a realului. Cuvintele deveniseră coji sonore lipsite de sens; personajele de asemenea... Îmi imaginam că am scris un fel de **tragedie a limbajului**!..." („Notes et contre-notes"). În secolul XX, comedia își diversifică nuanțele comicului, dobândind o serie de subspecii: **de situații, de moravuri, de caracter, de intrigă, de salon, bulevardieră (vodevilul), eroică sau tragică, satirică, grotescă, amară**. Reprezentanți în literatura română sunt Victor Eftimiu, Victor Ion Popa, Tudor Mușatescu, Mihail Sebastian, Aurel Baranga.

Manualul CORINT 1

BOGDAN PETRICEICU HASDEU

BOGDAN PETRICEICU HASDEU. (1838-1907). Ascendența lui Bogdan Petriceicu Hasdeu, până în Evul Mediu românesc, la Petriceicu-Vodă, pare să fie tot atât de fabuloasă ca a lui Mihai Eminescu, explicând, poate, chiar prin acest fapt, personalitatea tumultuoasă, complexă, covârșitoare a marelui scriitor și savant de formulă renascentistă, infiltrată prin timp până la noi și manifestată plenar printr-o operă literară și științifică de o reală profunzime și varietate. Cert este că, dincolo de speculații biografice pline de farmec romantic, Hasdeu rămâne o personalitate literară și științifică de prim rang, un spirit enciclopedic ce deschide numeroase cărări de cunoaștere, unele de-a dreptul incitante, fapt confirmat prin scrieri literare, lingvistice, folclorice și istorice bazate pe cercetări îndelungate și pe o erudiție ieșită din comun. Cercetările sale, marcate profund de pierderea prematură a fiicei sale, Iulia Hasdeu, ea însăși purtând semnele unei genialități precoce, se prelungesc până târziu, în secolul nostru, în domeniul magnetismului animal și al existenței spiritelor, arătând, prin aceasta, o deschidere pe care nici oamenii de știință moderni nu îndrăznesc să o abordeze.

Cu Hasdeu se încheie, probabil, seria de personalități enciclopedice românești, în care se înscriu, de-a lungul timpului, Nicolaus Olahus, în secolul al XVI-lea, Dimitrie Cantemir, în secolul al XVIII-lea, Ion Heliade-Rădulescu, în secolul al XIX-lea. Trăsătura cea mai frapantă a operei sale este monumentalitatea, prin dimensiunile ei rar întâlnite, prin diversitatea domeniilor de cunoaștere, conexe totuși în punctele fundamentale, prin cantitatea informației, dar și prin capacitatea de abstractizare și prin rafinarea continuă a ideilor filozofice. Este de ajuns să cităm principalele sale opere filologice, „Cuvente den bătrâni", în trei volume (1877-1881), și mai ales să amintim „Etymologicum Magnum Romaniae" (1886-1898), impunător monument lingvistic, expresie a unei cutezanțe singulare în domeniul lexicografiei, ajuns, în cele aproximativ trei mii de pagini, numai până la cuvântul „*bărbat*", conceput nu numai ca o lucrare exclusiv lingvistică, ci și ca o epopee, „o enciclopedie a traiului", „întreg, trecut și prezent", al poporului român! Hasdeu se remarcă și prin altă operă științifică proiectată la dimensiuni vaste, imposibil de realizat de un singur om, „Istoria critică a românilor", din care au apărut numai două volume, cuprinzând epoca dacică și procesul formării statelor românești. În aceeași sferă de cercetare, publică, în 1865, monografia

„Ion Vodă cel Cumplit", scrisă în registru romantic.

Spirit incomod, în polemică permanentă cu lumea literară şi ştiinţifică, Hasdeu opune moralei învechite a vremii, încă din faza debutului, „imoralitatea" nuvelei „Duduca Mamuca" (1863), care îi aduce un răsunător proces, la fel cum altădată Shakespeare îl impunea ca personaj pe Falstaff, în „Nevestele vesele din Windsor", sau Molière pe Harpagon din piesa „Avarul". De imoralitatea aparentă a pieselor sale a fost criticat şi Caragiale, fapt ce i-a dat prilej lui Titu Maiorescu să îl apere în articolul „Comediile d-lui I. L. Caragiale" (1885), prin enunţarea teoriei **înălţării impersonale prin artă**. Scrierile literare ale lui Hasdeu se inspiră, cele mai multe, din trecutul istoric, căruia îi dedică dramele „Răposatul postelnic" (1862), „Răzvan şi Vidra" (1867), „Domniţa Ruxanda" (1868) şi romanul „Ursita" (1876). În 1879 publică „Trei crai de la răsărit", comedie de moravuri, care-i satirizează pe „stricătorii de limbă" ai timpului, tendinţele franţuzite şi latinizante ale lingviştilor vremii.

RĂZVAN ŞI VIDRA

Dintre piesele lui B. P. Hasdeu, cea mai importantă este „Răzvan şi Vidra", dramă romantică ce se înscrie în tiparele şi motivele unei astfel de creaţii, o verigă importantă în istoria dramaturgiei româneşti, care până atunci consemnase câteva realizări notabile, prin Vasile Alecsandri, cu „Iorgu de la Sadagura" (1844), „Iaşii în carnaval" (1845), „Chiriţa în Iaşi" (1850), „Chiriţa în provinţie" (1852), prin „Două femei împotriva unui bărbat" (1840), de Mihail Kogălniceanu, „Muza de la Burdujăni" (1851), de Costache Negruzzi. Evoluţia dramei romantice şi istorice se continuă cu „Despot-Vodă" (1879), de Vasile Alecsandri, „Vlaicu-Vodă" (1902), de Al. Davila, trilogia lui Delavrancea, „Apus de soare" (1909), „Viforul" şi „Luceafărul" (1910). Hasdeu se manifestă ca dramaturg de timpuriu, încă din 1862, cu „Răposatul postelnic", fiind influenţat, cum el însuşi mărturiseşte, de Shakespeare, numit „un semizeu dramatic", un „sublim geniu literar". Esenţial pentru Hasdeu este, în ceea ce scrie, „efectul dramatic", adică „creaţia".

„Răzvan şi Vidra" este o **dramă romantică** de inspiraţie istorică, având surse de documentare în „Letopiseţul Ţării Moldovei" al lui Miron Costin, într-un studiu al lui Nicolae Bălcescu despre domnitorul Răzvan-Vodă, în creaţia populară şi în unele scrieri ale vremii, aparţinând lui Negruzzi, Alecsandri, Bolliac, Puşkin, axate pe o temă de actualitate, dezrobirea ţiganilor. Subiectul piesei înfăţişează **destinul unui personaj excepţional**, ascensiunea lui spectaculoasă de la condiţia de rob ţigan până la aceea de domn al Moldovei, urmată de o cădere inevitabilă, ca un blestem asupra celui care, prin calităţi deosebite, şi-a depăşit condiţia socială. Primul cânt, „Un rob pentru un galben", prezintă împrejurările în care Răzvan îşi pierde libertatea: eliberat de doi ani din robie de propriul stăpân, Răzvan găseşte o pungă de bani pierdută de boierul Sbierea, dăruieşte din ea un ban cerşetorului Tănase şi o restituie posesorului, dar acesta îl cere rob de la marele vătaf Başotă în schimbul galbenului lipsă. Motivul întoarcerii în starea de robie nu este însă acesta, ci starea de **răzvrătit romantic** a lui Răzvan, care scrie şi afişează pe un stâlp un pamflet împotriva stăpânirii: „Foaie verde de negară,/ De când domneşte în ţară/ Petru-Vodă şchiop şi slut,/ De râs ţara s-a făcut!...". Deşi se trage dintr-un tată ţigan şi o mamă moldoveancă, Răzvan are ştiinţă de carte („Numai singur eu supt soare,/ Dintre mii de ţigănime, ştiut-am să-nvăţ scrisoare") şi idealuri nestinse de libertate, care îl vor călăuzi întreaga viaţă.

Al doilea cânt, „Răzbunarea", îl prezintă pe Răzvan după trei ani de robie, acum în ipostaza de căpitan de haiduci în Codrii Orheiului, iubit de oamenii simpli şi de ţigani şi temut de boieri. Răzvan este angajat de Ganea, un boiernaş hotărât să parvină, ca să o răpească pe Vidra, nepoată „din osul acelui vornic Moţoc,/ De care Moldova-ntreagă mi se temea ca de foc". Scena cea mai relevantă pentru caracterul lui Răzvan este, în acest cânt, aceea a prinderii şi judecării boierului Sbierea, pe care, în cele din urmă, îl eliberează, ca un **elogiu adus ideii de libertate**: „Răzbunarea cea mai crudă este când duşmanul tău/ E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău!...", fapt ce îi atrage răzvrătirea haiducilor („Se cunoaşte că-i ţigan!"), dar totodată şi atenţia şi preţuirea Vidrei, surprinsă de mărinimia insolitului personaj.

Cântul trei, „Nepoata lui Moţoc", relevă influenţa hotărâtoare pe care o are Vidra asupra lui Răzvan. Personaj feminin extrem de voluntar, memorabil în literatura română, cu o ambiţie ieşită din comun, Vidra îl îndeamnă şi îl călăuzeşte pe fostul rob să urce pe treptele măririi. Răzvan părăseşte codrul şi se angajează mercenar în armata polonă, devenind căpitan, dar, la îndemnurile Vidrei, nu se mulţumeşte cu atât. Îl reîntâlneşte pe Sbierea, care avusese şi el o istorie ieşită din comun, fiind luat rob de tătari, vândut apoi ruşilor, iar în cele din urmă hatmanului leşesc, dar condiţia de rob îi convine, pentru că, în ciuda acestui fapt, averea lui creşte. Prototipul lui Sbierea, arivistul material, îi convine Vidrei, această femeie aprigă dându-l ca exemplu demn de urmat lui Răzvan: „O! dacă şi tu, Răzvane [...]/ Precum Sbierea mii de galbeni din nimic a secerat,/ Tu dintr-o căpitănie ai ajunge împărat!...".

În cântul patru, „Încă un pas", Răzvan devine polcovnic în armata polonă şi, chemat de Aron-Vodă, tocmai prin boierul Başotă, vechiul său asupritor, revine în Moldova pentru a prelua funcţia de hatman, văzută de fostul „rob pentru un galben" ca o revanşă asupra condiţiei anterioare de umilinţă, datorată originii sale. Pentru Vidra însă acesta este „încă un pas" pentru a ajunge pe cea mai înaltă treaptă a măririi, „s-apuci cu fală scaunul lui Ştefan cel Mare", lucru pe care Răzvan îl acceptă acum ca ideal absolut: „Voiesc a fi mare...".

Cântul cinci, „Mărirea", conţine **punctul culminant** şi **deznodământul** dramei. Răzvan, după ce îl detronează pe Aron-Vodă, devenind voievod, tinde, prin urarea Vidrei, să devină şi împărat al pământurilor din vechea Dacie, simbol al idealului naţional sprijinit pe o ambiţie fără seamăn: „Tu să legi într-o cunună toate ţările române,/ Încât de la Marea Neagră pân' la falnicul Carpat,/ Să nu domneşti ca un vodă, ci ca Răzvan-împărat!". Ascensiunea însă atinge înălţimi nepermise, periculoase; ca în mitul romantic al **îngerului căzut**, apropierea prea mare de divinitate, aici de un ideal pentru care Răzvan nu are puterile necesare, forţa adevărată fiind voinţa de mărire a Vidrei, este pedepsită printr-o cădere din înalt. Prin trădarea lui Başotă, una dintre cele multe din istoria Moldovei, leşii intră în Iaşi şi Răzvan, deşi iese învingător, moare în luptă, ultimele cuvinte subliniind paradoxurile destinului său sfâşiat de mari tensiuni lăuntrice, specific romantice: „Am biruit şi mor!..." şi mai ales „Ţigan!...Ţigan!...", expresie a marii drame romantice pe care o trăieşte personajul de-a lungul întregii piese.

Răzvan este **un personaj romantic**, aparent naiv, mânat numai de voinţa de mărire a Vidrei, angajat, prin puterea ei neabătută, într-o ascensiune treptată pe ierarhia socială şi a puterii. „Naşterea", condiţia lui etnică îşi pune însă amprenta asupra destinului său, el fiind osândit să suporte rigorile vremii, să lupte împotriva stăpânirii nedrepte, ipostaziat astfel într-un titan aflat faţă în faţă cu duşmanul, reprezentat simbolic de „fortuna", de soarta nemiloasă. Romantică este şi evocarea repetată a pământurilor natale, atât din partea lui, cât şi a Răzăşului şi a lui Vulpoi, în cântul IV: patria se constituie ca un ţinut legendar, cu zări albastre şi munţi avântaţi spre cer, cu sunetul frunzelor purtate de vântul toamnei, de-a lungul anotimpurilor. Patria este **toposul nostalgic** al celor izgoniţi din Paradis, amplificat, în cazul lui Răzvan, şi de originea etnică: el este pe jumătate moldovean, prin mamă, în plus este şi rob, deposedat total şi de libertatea fiinţei. Aflat „sub cerul întunecos al străinătăţii", departe de ceea ce se cheamă acasă, el vrea să ajungă stăpânitor tocmai din cauza acestor deficienţe ale fiinţei, de a nu mai fi de două ori înstrăinat, ca rob şi ca ţigan: „...Vidro! Vidro!... Eu voiesc/ Negreşit una din două: sau moarte, sau să domnesc!". Ambele variante reprezintă, pentru personajul romantic, depăşirea condiţiei umilitoare în care se află. Din această perspectivă, dragostea de ţară îl face să învingă orice făgăduinţă străină, chiar cunoscutul dicton latin *Ubi bene ibi patria*, răspunzând hatmanului polonez cu neclintire: „Nu, hatmane! Niciodată!... Fie pâinea cât de rea!/ Tot mai dulce mi se pare/ Când o ştiu din ţara mea!". Nu se poate vorbi, aşadar, de meritul şi de vina totală a Vidrei în tot acest periplu al vieţii; ea este numai aceea care îl călăuzeşte către ţintă, idealul existând însă, în stare latentă, în structura psihică originară a personajului. Din aceasta derivă şi destinul lui tragic.

Pentru Răzvan, ca şi pentru oamenii din popor care apar de-a lungul celor cinci cânturi, **cinstea** este, pe tot acest drum, farul călăuzitor. Găsind o pungă de galbeni, Răzvan o dăruieşte ţăranului Tănase, care cerşeşte nu din viciu, ci numai pentru a nu-i muri copiii de foame. Acesta nu vrea însă toată punga, ştiind că banul este izvor de rele: „Nu! Eu nu vreau astă pungă!... Şi chiar foame de mi-ar fi, pâinea, astfel cumpărată, mă tem că m-ar otrăvi!...". Banul este şi un instrument al diavolului, al celui care cumpără suflete, identificat aici cu boierul Sbierea, care îl obţine pe Răzvan în schimbul unui singur galben, al nimănui, cel găsit de el şi dăruit celui mai neajutorat. De altfel, Răzvan îl va ierta pe Sbierea pentru a-l fi condamnat la robie, relevându-i astfel inferioritatea morală: „Răzbunarea cea mai crudă este când duşmanul tău/ E silit a recunoaşte că eşti bun şi dânsu-i rău.". Măruntelor acte vindicative Răzvan le preferă aspiraţia către depăşirea limitelor ancestrale care îl marchează. Treptele sale existenţiale, gradate, sunt determinate de o evoluţie neîntreruptă: **ţigan rob**, **haiduc**, **căpitan de haiduci**, **polcovnic**, **hatman**, **voievod**, finalizată prin **moarte**, semnificând totuşi destinul oricărui muritor, chiar dacă, în acest caz, o buclă a traiectoriei se înalţă extrem de sus. Răzvan va accepta inevitabilul, se va îndrepta spre moarte, fiind singura soluţie ce-i elimină **tensiunea interioară şi nedeterminarea existenţială**. El este supus presiunii timpului, care îl propulsează pe cele mai înalte culmi ale măririi sociale, dar îl şi doboară extrem de repede. Existenţa lui Răzvan stă sub semnul acelui **fatum** din tragediile greceşti, căruia nimic nu i se opune, rămânând, în consecinţă, numai **un pion** pe o scenă mult mai vastă, a istoriei.

Personaj romantic condus de mari combustii interioare este şi Vidra, fiică de boier, dintr-un neam de mare notorietate, hotărâtă să „iasă" la suprafaţă, să **pătrundă în istorie** cu orice preţ, ca şi alte personaje istorice romantice: Doamna Chiajna, evocată de Odobescu, sau Clara din piesa lui Al. Davila. Spiritul său expansiv se traduce prin nevoia de mărire, de bogăţie, de ascensiune continuă: „Ca personaj, Vidra este construită, aproape în exclusivitate, pe o singură direcţie caracterologică, aceea a exaltării şi a ambiţiei de a urca treptele măririi." (Mihai Drăgan). Din punctul de vedere al replicilor, ea se comportă ca Lady Macbeth din piesa shakespeariană, când îşi apostrofează soţul laş: „Fugi! Mi-e silă şi mi-e jale! Mic, tot mic şi iarăşi mic!/ În deşert din înjosire eu mă-ncerc să te rădic/ Du-te dar de te-nvârteşte în îngusta-ţi vizuină:/ Cearcă-ţi mintea-n întunerec, scaldă-ţi sufletul în tină!/ Eu te las! Te las, Răzvane! Om tâmpit şi sfiicios!/ O prăpaste ne desparte: eu prea sus şi tu prea jos!". În perspectiva acestei **antinomii**, „Răzvan, acest Ruy Blas al nostru" (Mihai Drăgan), va urma programul existenţial impus de Vidra şi se va pierde, ca fiinţă, odată ce ajunge la punctul de inflexiune al ascensiunii. Pe o pantă caracterologică negativă, ca şi Vidra, dar fără aceleaşi ambiţii acerbe, se situează şi alte personaje, Sbierea, **boierul înfumurat şi mercantil**, fără consideraţie pentru drepturile celorlalţi, vătaful Başotă, **instrument orb al stăpânirii şi al propriei limitări spirituale**, bine cunoscut pentru dispreţul arătat cărturarilor (de fapt, istoria cărturarului, în toate timpurile, a fost cea a scribului, a sclavului, silit să-şi vândă abilităţile altora, ţinut în gazdă şi hrănit de stăpân): „Slujitori! lăsaţi pe dascăl, măcar că eu cu arcanul/ Pe toţi dascălii i-aş prinde ş-aş spânzura cu toptanul", Ganea, **arivistul întâmplător**, care caută să pună mâna pe averea nepoatei lui Moţoc.

În consecinţă, voinţa de putere a lui Răzvan se sfârşeşte tragic, prin moarte; orizontul se întunecă nefast în faţa lui şi eroul rămâne în amintirea urmaşilor ca un voievod viteaz şi îndrăzneţ: „Mi se-ntunecă vederea, dar văd ceva de departe,/ O jumătate din mine de cealaltă se desparte". De altfel, dintr-un spirit de justiţie divină, scriitorul îl pedepseşte pe eroul ce destrămase domnia lui Aron-Vodă, dedicându-i un motto în ultimul cânt, preluat din Miron Costin: „Aşa s-a plătit şi lui Răzvan răul ce-i făcuse şi el lui Aron-vodă". Într-un fel, soarta personajului se compară cu aceea a lui Macbeth, predestinat să dispară de pe scena istoriei în momentul în care pădurea Birnam din faţa castelului îndepărtat, Dunsinane, situat într-o Scoţie misterioasă şi plină de poveşti cu fiinţe fantastice şi vrăjitoare, se va mişca în chip miraculos şi îl va ataca. Roata timpului înregistrează o accelerare extraordinară a vitezei, eliminându-l pe îndrăzneţul ce încercase să-şi forţeze norocul.

Limbă Comunicare

RAPORTURILE SINTACTICE ÎN PROPOZIŢIE

Sunt relaţiile care se stabilesc între părţile de propoziţie în cadrul aceleiaşi propoziţii:

I. **RAPORTUL DE COORDONARE**, care se stabileşte între părţi de propoziţie de acelaşi fel:

- între termenii subiectului multiplu: *Dan şi Matei* au reuşit la examen.
- între termenii numelui predicativ multiplu: Apa era *adâncă, tăcută, întunecată.*
- între două atribute: Nori *negri şi ameninţători* se iviră la orizont.
- între două complemente: *Azi şi mâine* are loc concursul de admitere.

Raportul de coordonare se realizează prin:

1. **Juxtapunere** (parataxă sau alăturare), atunci când lipsesc elementele de relaţie: *Eu, tu* şi el plecăm la munte.

2. **Joncţiune** cu conjuncţii şi locuţiuni conjuncţionale coordonatoare, raporturile sintactice fiind denumite în funcţie de felul acestora:

- ***coordonarea copulativă***, prin conjuncţiile *şi, nici, ci şi, dar şi, şi cu,* care ajută la afirmarea ideii de asociere: Cerul era senin *şi* albastru. El nu era *nici* scund, *nici* înalt.

- ***coordonarea disjunctivă***, prin conjuncţiile *sau, ori, fie, ori că, fie că,* exprimând ideea de excludere (de disjuncţie): Mama *sau* tata vine mâine la şcoală. *Ori* Andrei, *ori* Dan va merge la olimpiadă.

⚠ **Observaţie.** Conjuncţiile coordonatoare disjunctive repetate în ambele propoziţii cer folosirea obligatorie a virgulei în raportul de coordonare.

- ***coordonarea adversativă***, prin conjuncţii care ajută la exprimarea ideii de opoziţie: *dar, iar, însă, ci, or:* El era scund, *dar* puternic.

⚠ **Observaţie.** Coordonarea adversativă impune folosirea virgulei între părţile de propoziţie respective.

- ***coordonarea concluzivă***, prin conjuncţiile *deci, aşadar*, care exprimă ideea de concluzie: El era singur, *deci* temător.

⚠ **Observaţie.** Conjuncţiile coordonatoare concluzive cer folosirea obligatorie a virgulei în raportul de coordonare.

II. RAPORTUL DE SUBORDONARE (hipotaxă) se stabileşte între o parte secundară de propoziţie şi cuvântul pe care îl determină, prin:

1. **Juxtapunere**, în special în cazul apoziţiei: Alexandru, *colegul nostru*, este un sportiv renumit. Unele lucrări de gramatică apreciază că există juxtapunere şi în cazul unor atribute şi complemente: Urcam pe stânci *golaşe.* Am cumpărat *două* cărţi. Ascult *muzică.* Vino *aici!* În mod obişnuit însă în primele două cazuri se consideră că acordul se face prin **flexiune**, în al treilea prin **recţiune**, iar în celălalt prin **aderenţă**.

2. **Flexiune**, adică schimbarea formei cuvântului, aici incluzându-se şi acordul: Frunzele *ruginii* ale *toamnei* se aştern într-un covor *fermecător*.

3. **Joncţiune**:

a) cu prepoziţii şi locuţiuni prepoziţionale: *În faţa* ochilor se întindeau stânci *de* granit.

b) cu articole hotărâte proclitice, nehotărâte, posesiv-genitivale şi demonstrativ-adjectivale: *Lui* Dan i se cuvin laude. Aşteptăm sosirea *unei* ştiri importante. „*Ale* turnurilor umbre peste unde stau culcate." (Gr. Alexandrescu). Iedul *cel* mic nu era cuminte.

De multe ori joncţiunea se împleteşte cu flexiunea: Frunzele ruginii *ale codrului* tremură în bătaia vântului.

4. **Topica**, mijloc sintactic – ca şi joncţiunea –, ajută la diferenţierea unor părţi de propoziţie:

- subiectul de numele predicativ, primul din enunţ fiind subiectul, fiindcă despre acesta se vorbeşte în propoziţie: „*Vitejia* ţi-e fuga" („Toma Alimoş")
- apoziţia de regentul său: Scriitorul *Marin Preda* este preferatul meu. Marin Preda, *scriitorul*, este preferatul meu.

5. **Intonaţie,** care diferenţiază numele predicativ de subiect, prin rostirea accentuată a cuvântului cu funcţie sintactică de nume predicativ: *Fiul* era acela care nu îl înţelegea.

6. **Pauză** (mijloc fonetic, ca şi intonaţia), care marchează:

- elipsa, de obicei a verbului predicat: Tu mergi la bibliotecă, *eu, la spectacol.*
- izolarea unor părţi de propoziţie în cadrul enunţului: *Mâhnită,* fata a plecat acasă.

III. RAPORTUL DE INTERDEPENDENŢĂ (INERENŢĂ), care se stabileşte între subiect şi predicat, marcând planul de egalitate dintre cele două părţi principale de propoziţie.

❖ Temă

✦ 1. Identificaţi părţile de propoziţie şi stabiliţi mijloacele prin care se realizează raporturile sintactice din următoarele enunţuri, făcând şi schema acestora:

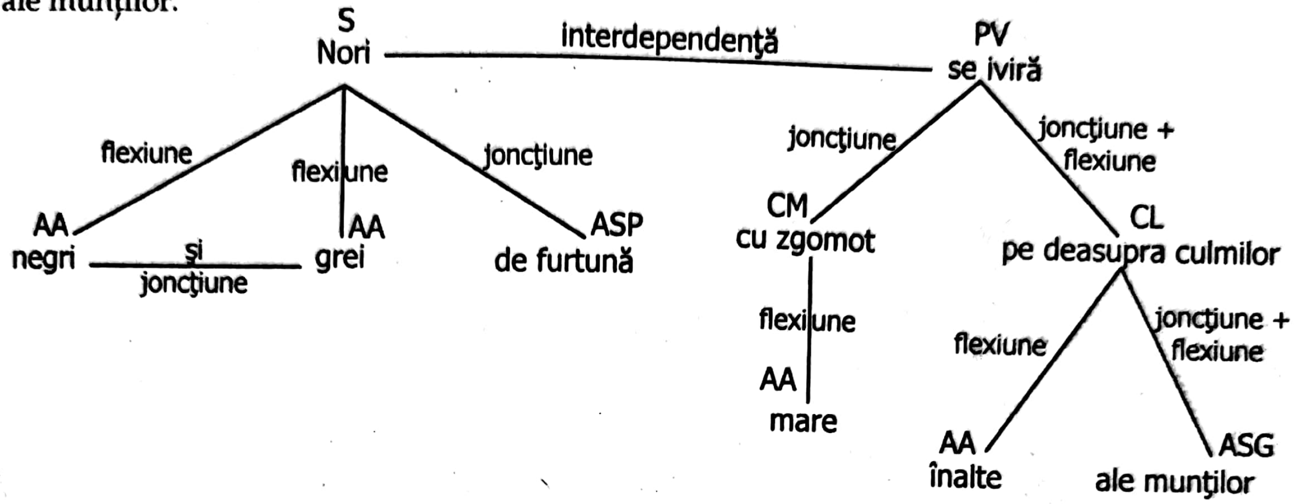
a) „Printre pereţi de trestie înaltă, străbatem în tăcere cărări lungi de apă cu plavii buboase, cu foi late de nufăr şi cu pojghiţă de gheaţă pe alocuri..." (Mihail Sadoveanu, „Ţara de dincolo de negură")

b) „Nu departe de mărunta zarvă omenească, într-un cot lin al râului, străveziu și verde ca un lac, un stol de gâște își alunecă în calm desăvârșit siluete pure." (Lucia Mantu, „În lunca Moldovei")

c) „O puternică suflare de vânt, trecătoare și iute ca un glas de pieire, se stinse, tânguios și jalnic, în nesfârșitul umbros al depărtărilor." (Calistrat Hogaș, „Singur")

Model de lucru:

Nori negri și grei de furtună se iviră cu zgomot mare pe deasupra culmilor înalte ale munților.


S
Nori
interdependență
PV
se iviră
flexiune
flexiune
joncțiune
AA
negri
și
joncțiune
AA
grei
ASP
de furtună
joncțiune
joncțiune +
flexiune
CM
cu zgomot
flexiune
AA
mare
CL
pe deasupra culmilor
flexiune
joncțiune +
flexiune
AA
înalte
ASG
ale munților

RAPORTURILE SINTACTICE ÎN FRAZĂ

Sunt relațiile care se stabilesc între propozițiile unei fraze:

I. RAPORTUL DE COORDONARE se stabilește între propoziții de același fel, principale sau secundare (de același fel, cu aceeași regentă sau cu același termen regent):

PP PP
- între propoziții principale: Am ascultat concertul/ și mi-a plăcut foarte mult./

PP CD
- între propoziții subordonate de același fel: Mi-a povestit/ *ce s-a întâmplat*/ și

CD
cum a trecut peste această încurcătură./

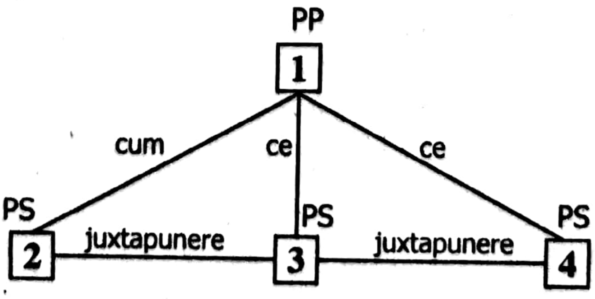
Uneori propozițiile secundare coordonate pot să fie și de feluri diferite:

SB CM
Zică/ *cine a zice*/ și *cum a vrea*/ să zică./

Raportul de coordonare se realizează prin:

1. **Juxtapunere**, când elementul de relație (conectorul) lipsește:

- între propoziții principale: Am venit,¹/ am văzut,²/ am învins.³/
- între propoziții secundare: Apoi mi-a spus¹/ *cum a ajuns în oraș,²/ ce a văzut pe acolo,³/ ce a mai cumpărat.⁴/*


PP
1
cum
ce
ce
PS
2
juxtapunere
PS
3
juxtapunere
PS
4

Propozițiile 2, 3 și 4 sunt coordonate prin juxtapunere. Propozițiile coordonate prin juxtapunere se despart prin virgulă.

2. **Joncțiune** cu conjuncții și locuțiuni conjuncționale coordonatoare. După felul acestora, în frază se realizează următoarele raporturi de coordonare:

a) ***coordonarea copulativă***, cu ajutorul conjuncțiilor *și, nici, ci și, dar și,* și cu locuțiunile conjuncționale *cât și, cum și, precum și: Nici* nu stai,^{1}/ *nici* nu pleci.^{2}/

Propozițiile coordonate copulativ sunt convergente ca înțeles și nu se despart de obicei prin virgulă. Se despart prin virgulă atunci când se repetă conjuncția coordonatoare în fiecare propoziție, de asemenea în propozițiile introduse prin locuțiuni conjuncționale.

⚠ **Observație!** Conjuncția *și* poate dobândi uneori valoare adversativă (Eu îți vorbesc, *și* tu nu asculți. – *și = iar*) sau conclusivă (Asta-i glumă *și* nu-mi pasă. – *și = deci*);

b) ***coordonarea adversativă***, realizată prin conjuncțiile *dar, iar, însă, ci, or* și locuțiunile conjuncționale *în schimb, numai că, decât că:* L-am căutat,^{1}/ *dar* nu l-am găsit.^{2}/ Nu a mers în excursie,^{1}/ *în schimb* a învățat pentru examen.^{2}/ Propozițiile coordonate adversativ se opun ca înțeles și se despart prin virgulă.

⚠ **Observație!** Conjuncția *dar* poate dobândi și valoare concluzivă: El veni *dar (= deci)* la mine.

c) ***coordonarea disjunctivă***, realizată prin conjuncțiile *sau, ori, fie..., fie: Fie* pleci,/ *fie* rămâi. Plouă/ *sau* ninge. Propozițiile coordonate disjunctiv se exclud ca înțeles. Se despart prin virgulă numai când conjuncția coordonatoare se repetă în fiecare propoziție. Lucrările de gramatică mai conțin referiri la o **coordonare alternativă**: *Unde* dai^1/ și *unde* crapă.^{2}/ *Când* ninge,^{1}/ *când* plouă.^{2}/

d) ***coordonarea concluzivă***, realizată prin conjuncțiile *deci* și *așadar* și prin locuțiunile conjuncționale *prin urmare, în concluzie, în consecință, ca atare, drept care, cu alte cuvinte, așa că* etc.: Ai întârziat,^{1}/ *deci* ai pierdut trenul.^{2}/ Propoziția a doua este concluzia celei dintâi. Propozițiile coordonate concluziv se despart prin virgulă.

II. RAPORTUL DE SUBORDONARE, între o propoziție subordonată și regenta ei, se realizează prin:

1. **Juxtapunere,** care nu înseamnă însă absența totală a elementelor de relație,

CȚ PP

ci doar subînțelegerea lor: Ai carte,^{1}/ ai parte.^{2}/

PP P. apozitivă

Am făcut o greșeală:^{1}/ nu am închis gazele.^{2}/

2. **Joncțiune** cu elemente de relație subordonatoare:

a) ***conjuncții subordonatoare:*** *că, să, ca să (ca... să), dacă, de, căci, fiindcă, deoarece,*

CV PP

întrucât, încât, deși etc.: Deși ploua,^{1}/ am ieșit la plimbare.^{2}/

b) ***locuțiuni conjuncționale subordonatoare,*** specializate pentru propoziții circumstanțiale:

- ***de timp:*** *până când să, până să, în timp ce, în vreme ce, ori de câte ori, îndată ce, odată ce, după ce, până ce, chiar și când, de cum, pe când;*
- ***de mod:*** *de parcă, fără să, fără ca să, în ce fel să, în ce chip să, de ce (= cu cât), pe măsură ce, ca și cum, ca și când, cu cât, de cum, decât să, după cum, după cât, față de cum, față de cât, întru cât, pe cât etc.;*
- ***de cauză:*** *din cauză că, din pricină că, pe motiv că, pentru că, sub pretext că, de vreme ce, din moment ce, odată ce, câtă vreme, față de cum, față de cât;*

⚠ **Observație!** Propozițiile circumstanțiale de cauză se despart obligatoriu prin virgulă de regentă.

- ***de scop***: *pentru ca să, nu cumva să, nu care cumva să etc.;*
- ***concesive***: *chiar dacă, chiar de, chiar să, chit că, cu toate că, (și) fără să, fără ca să, las(ă) că, măcar că, măcar de, măcar să, nici dacă, nici de, nici să, și dacă, și de, și să;*

⚠ **Observație!** Propozițiile circumstanțiale concesive se despart obligatoriu prin virgulă de regentă.

- ***condiționale***: *în caz că, în caz când, la caz că, la caz când;*
- ***consecutive***: *așa încât, așa că, încât să.*

c) ***pronume și adjective***:

- ***relative***: *care, cine, ce, cât, câtă, câți, câte, ceea ce:*

SB PP

Cine seamănă vânt^1/ culege furtună.^{2}/

- ***nehotărâte***: *oricare, oricine, orice, oricât, oricâtă, oricâți, oricâte, orișicine, orișicare, orișice, orișicât, orișicâtă, orișicâți, orișicâte:*

PP CD

El primea ^{1}/ *pe oricine* îi bătea la ușă.^{2}/

d) ***adverbe relative și nehotărâte***: *unde, când, cum, cât, încotro, dincotro, oriunde, oricând, oricum, oricât, oriîncotro, oridincotro, orișiunde, orișicând, orișicum, orișicât:*

PP CD

Nu mi-a spus/ *unde* pleacă.

STUDIU DE CAZ: DIVERSITATE TEMATICĂ, STILISTICĂ ŞI DE VIZIUNE ÎN OPERA MARILOR CLASICI

PLAN TEMATIC

I. **Curente literare** din epocă, în coordonatele cărora se încadrează operele marilor clasici:

1. **Romantismul**, cu reprezentare tematică şi stilistică îndeosebi în creaţia eminesciană:

- romantismul este o reacţie împotriva regulilor de creaţie rigide ale clasicismului;
- scriitorii romantici potenţează afectivitatea, sensibilitatea şi fantezia, în opoziţie cu normele raţiunii clasice;
- latura esenţială a romantismului este subiectivitatea, de unde rezultă predilecţia pentru confesiune, pentru sinceritatea trăirii afective;
- romanticii transfigurează artistic resursele inconştientului, revelaţiile stranii ale visului, extazul oniric, somnambulismul;
- spre deosebire de personajul clasic, cel romantic este predispus la reverie; el trăieşte la limita dintre oniric şi real, acţiunile sale având loc mai curând noaptea, timp misterios de revelaţie a tainelor cosmosului;
- poeţii romantici excelează în analiza unor teritorii până atunci insondabile, inconştientul, visul, halucinaţia.

2. **Teme şi motive romantice** în creaţia eminesciană:

- **supratema timpului**, temă integratoare a universului poetic eminescian, care subsumează toate semnificaţiile majore ale marilor viziuni poetice; foloseşte un instrumentar complex de motive prin care se ilustrează:
  - **simboluri ale eternităţii:** în plan cosmic, cerul, stelele, luceferii, luna; în planul terestru, codrul, muntele, stânca, marea, izvoarele, în genere acvaticul în zbatere continuă şi în nesfârşită, heracliteană curgere;
  - **simboluri ale efemerităţii:** clipa din „Glossă", „o oră de amor", motivul *panta rhei* („toate curg"), rătăcirea terestră, vremelnicia umană, norocul, jocul de măşti, lumea ca teatru.
- **Geniul:**
  - cel care creează timpul şi îl stăpâneşte, **geniul suprem,** demiurgic, Dumnezeu;
  - cel ce încearcă, fără succes, să-l schimbe, hyper-eonul, Hyperion;
  - geniul în ipostază umană, cel care îl gândeşte, îl reprezintă în mari viziuni cosmogonice, încercând să-i dezlege marile mistere, **bătrânul dascăl** sau **poetul romantic;** geniul romantic are „facultatea divină" de percepţie a universalităţii şi de aceea poetul, ca factor al contemplării simbolurilor eterne ale lumii, supuse eroziunii continue a timpului, adoptă diferite ipostaze şi registre stilistice: **geniu nefericit,** inadaptabil unei lumi mediocre, care adoptă **ironia şi sarcasmul**, ca atitudine socială, sau **scepticismul, resemnarea şi melancolia**, ca stări de spirit individuale.
- **cosmogonia**, care dă expresie marilor viziuni eminesciene asupra spaţiului şi timpului cosmic, asupra naşterii şi stingerii lumilor, prelucrând poetic mari mituri ale omenirii, dar anticipând şi teorii foarte moderne din fizica secolului XX;
- **sociogonia**, prin care poetul figurează naşterea şi evoluţia societăţilor umane pe aceeaşi linie temporală ireversibilă, cu fenomene entropice, din poemele cosmogonice; „Memento mori", poem sociogonic în spirit romantic, asemănător cu „Legenda secolelor" a lui Victor Hugo, dezvoltă perspectiva şi acutizează privirea sceptică a poetului asupra

evoluției societății umane; tema sociogonică eminesciană se susține prin motive poetice de mare efect și cu largă circulație în literatura lumii:

  - motivul *ubi sunt*, întâlnit încă în versetele biblice („Isaia", XXIII, 18), la Lucrețiu („De rerum natura") sau în „Viiața lumii" a lui Miron Costin, găsește ilustrare în trecerea succesivă în neant a societăților umane din „Memento mori" și în filozofarea sceptică a poetului asupra sorții omenești;
  - variantele sale, *vanitas vanitatum vanitas* și *fortuna labilis*, al sorții schimbătoare, sunt ilustrate la nivel individual în „O, rămâi" și în „Revedere";
- **tema ruinelor**, frecventată de romantici, mai mult ca filozofare, ca lamentare a omului pe pietrele timpului, este extinsă în poezia eminesciană la scară universală, în poemul „Memento mori", în finalul acestuia Eminescu având viziunea marii distrugeri uranice a Universului;
- **istoria**: pe motivul *panta rhei*, cu rezonanță umană atât asupra eului individual, cât și asupra celui colectiv, se alcătuiește timpul istoric, care își poate găsi, în entropia lui devastatoare, un punct de oprire, de regenerare; Eminescu îl identifică în lumea mitică a Daciei preistorice, pe care își întemeiază mithosul național; Dacia este, în poezia lui Eminescu, imaginea ideală a statului arhaic, natural, generator de sacralitate:
  - **mitul Daciei** este cea mai frumoasă reprezentare metaforică a istoriei naționale, în care întregul peisaj se convertește în motive și simboluri ale permanenței;
  - **motivul codrului-cetate**, dom natural încărcat cu puternice conotații istorice, este patria ideală a lui Decebal, închisă, în fața cuceririi romane, în somnie și în mit, ca într-o vrajă, în „Mușatin și codrul": „Căci să știi, iubite frate,/ Că nu-s codru, ci cetate,/ Dar vrăjit eu sunt de mult,/ Până când o să ascult/ Răsunând din deal în deal/ Cornul mândru triumfal/ Al craiului Decebal./ Atunci trunchii-mi s-or desface/ Și-n palate s-or preface,/ Vei vedea ieșind din ele/ Mii copile tinerele/ Și din brazii cât de mici/ Vei vedea ieșind voinici,/ Căci la sunetul de corn/ Toate-n viață se întorn.";
  - **motivul eroului mesianic**, care ilustrează vârsta eroică a istoriei, în ciclul dramatic al Mușatinilor și în „Scrisoarea III"; Mircea și Ștefan sunt domnii legendari, „întemeietori de țară, dătători de legi și datini", cu un profund sentiment patriotic;
  - **motivul patriei**, întemeiat pe o arhaitate adânc înrădăcinată în istorie; Mircea cel Bătrân are sentimentul patriei, „conștiința apartenenței la pământul dacic și, prin această apartenență, conștiința integrării în ordinea cosmică" (Ioana Em. Petrescu); translația în prezent înregistrează, prin antiteză, în partea a doua a „Scrisorii III", degradarea timpului mitic și a celui eroic, pierderea sentimentului patriei, substituit „printr-un joc de «măști», în care sentimentul pierdut e mimat și parodiat prin mimare";
- **natura** ca secvențializare temporală și multiplicitate a formelor, ca **materializare a universului**:
  - **motivele cosmicului**: **stelele**, întrupare a spiritului universal, care exercită atracția ascensională, dar și expresie a destinului uman, protejat de „stele cu noroc"; **luna**, cu o simbolistică bogată, prin reflectare în elementele telurice, **apă**, **argint**, **ghețuri**, **zăpadă**, dar și simbol al conștiinței universale, fiind „atotștiutoarea" destinelor, martor preistoric ce călăuzește „singurătăți de mișcătoare valuri" sau creează „visul neființei", prin luminescența minerală a plutirii line; **cerul**, cu o imagine organizată printr-o simbolistică telurică, „a cerului câmpie", „a chaosului văi", spațiu care invită la călătoria către punctul prim al creației, acolo unde „nu-i hotar,/ Nici ochi spre a cunoaște,/ Iar vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naște." („Luceafărul"); **domul uranic**, „figura centrală a imaginarului eminescian" (Elena Tacciu), sinteză a cerului cu pământul;

- **motivele teluricului**: o **natură sălbatică**, purtând, în viziune viguros romantică, semnele **gigantescului** și ale **grandiosului**, perpetuată din vremea Daciei mitice, în care însuși **muntele** devine „frunte gânditoare” (iar **codrul** este „bătut de gânduri”), sediu al magilor și al spiritelor romantice, ca în „Strigoii”, „Memento mori”, „Povestea magului călător în stele”; o **natură ocrotitoare**, mai calmă, specifică antumelor, topos al unui timp etern, ca în „Fiind băiet păduri cutreieram” sau „O, rămâi”, ori cadru erotizat, dominant fiind aici **motivul codrului** sau **al pădurii**, spațiu edenic cu întregul câmp de motive subsumate, **izvoarele**, **lacul** (elementul acvatic), **teiul**, **salcâmul**, **ramul** (elementul vegetal), **aerul**, **vântul** („blânda batere de vânt”), modulate sonor în **sunetul de bucium** sau **de corn**, ca o dulce chemare către moarte, natura devenind **mormânt vegetal**, vegheat de elemente simbolice ale eternității, **marea**, **cerul senin**, **luceferii**, ca în poemul „Mai am un singur dor”, „poem al somnului mioritic în elemente” (Elena Tacciu).

3. **Realismul** – metodă de creație ce reflectă, ca o reacție la romantism, lumea în varianta ei obiectivă, neidealizată, cu preocuparea de a respecta veridicitatea, cauzalitatea, tipicitatea și caracterul concret al mediului, al fizionomiilor, al reacțiilor psihice și al detaliilor;

- realismul devine, în proză, curentul dominant al sfârșitului de secol al XIX-lea și al întregului secol al XX-lea, contribuind la realizarea unor ample fresce sociale, o proiecție vastă în ficțiune a complexei realități pe care o străbate lumea modernă; în literatura română, realismul are ecouri aproape simultane cu răspândirea în plan european a curentului, dezvoltându-se pe măsura creării speciilor prozei românești, mai întâi prin **fiziologie**, la Costache Negruzzi și Mihail Kogălniceanu, apoi prin **schiță, nuvelă și roman**.
- realismul reflectă, în planul ficțiunii, o lume de o veridicitate complexă, imitație perfectă a celei reale, personajele nefiind de regulă supuse niciunui act de poetizare inutilă, în afară de sublimul autentic al unor personaje remarcabile și memorabile, rare în această latură tematică;
- realismul dobândește, în operele marilor clasici români, Creangă, Caragiale și Slavici, o mare diversitate stilistică, tematică și de viziune.

4. **Imaginea lumii** în viziunea lui Ion Creangă:

- **mecanismele narative ale evocării:**
- saltul înapoi, peste timp, al naratorului și puterea de vizualizare a elementelor constitutive ale spațiului narativ;
- **planurile temporale ale narațiunii:**

- un **timp al autorului**, al momentului scrierii (***timpul scriiturii***):

„**Nu știu** alții cum sunt, dar eu, când **mă gândesc** la locul nașterii mele, la casa părintească din Humulești”; „Și câte nu nè veneau în cap, și câte nu făceam cu vârf și îndesat, **mi-aduc aminte** de parcă acum mi **se întâmplă**.

Mai pasă de **ține** minte toate cele și acum așa, dacă te **slujește** capul, bade Ioane.”

- un **timp al naratorului**, al amintirii (***timpul memoriei***): „Și, Doamne, frumos **era** pe atunci, căci și părinții, și frații, și surorile îmi **erau** sănătoși, și casa ni **era** îndestulată, și copiii și copilele megieșilor **erau** de-a pururea în petrecere cu noi, și toate îmi **mergeau** după plac, fără leac de supărare, de parcă **era** toată lumea a mea!”

- un **timp al personajului**, al întâmplărilor la care participă, al evenimentelor (***timpul evenimențial***): „Copilul încălecat pe bățul său, **gândește** că **se află** călare pe un cal de cei mai strașnici, pe care **aleargă** cu voie bună, și-l **bate** cu biciul, și-l **strunește** cu tot dinadinsul, și **răcnește** la el din toată inima, de-ți iè auzul; și de **cade** jos, **crede** că l-a trântit calul, și pe băț își **descarcă** mânia în toată puterea cuvântului...”.

- imaginea **casei părinteşti**, motiv central al „Amintirilor din copilărie":
  - casa este un **centru al lumii**, din care se desprind toate celelalte lucruri şi evenimente, în jurul căruia gravitează locurile, drumurile, întâmplările;
  - casa, spaţiu al înălţării personajului („începusem şi eu, drăgăliţă Doamne, a mă ridica băieţaş la casa părinţilor mei"), dar şi al unei explorări aproape epopeice asupra lucrurilor din jur;
- **satul natal**, „sat mare şi vesel", „întemeiat în toată puterea cuvântului, cu gospodari tot unul şi unul, cu flăcăi voinici şi fete mândre", situat în antiteză cu alte sate, de pildă Broştenii, „împrăştiat", cu „o casă ici, sub tihăraia asta, alta dincolo de Bistriţă, sub altă tihăraie", spaţiu neprielnic, în care personajul principal întâmpină numai necazuri; casa Irinucăi e „o cocioabă veche de bârne, cu fereştile cât palma", stăpâna ei e o femeie „nici tânără, nici bătrână", având, în plus, „o fată balcâză şi lălâie";
- **chipul mamei**:
  - Smaranda este **mama arhetipală**, protectoare ca însăşi natura benefică din jur;
  - **mama** apără casa împotriva ameninţărilor care vin din afară, ca o **fiinţă mitologică**, având puteri supranaturale: „...când vuia în sobă tăciunele aprins, care se zice că face a vânt şi vreme rea, sau când ţiuia tăciunele, despre care se zice că te vorbeşte cineva de rău, mama îl mustra acolo, în vatra focului, şi-l buchisa cu cleştele, să se mai potolească duşmanul.";
  - în imaginaţia copilului, poate desfăşura **practici magice**, stăpânind, din acest punct central, toate elementele cosmosului: soarele, vremea, „nourii cei negri", grindina;
- imaginarul poveştilor lui Creangă porneşte din lumea reală, prin **proiecţia în fabulos** a unor întâmplări aparent banale, desprinse din lumea satului, graniţa dintre real şi fantastic fiind incertă şi mereu oscilantă; în „Povestea lui Harap-Alb", naraţiunea se iniţiază parcă de aproape, cu întâmplări petrecute de curând, într-o lume cunoscută şi accesibilă ascultătorilor, ieşită temporar din sfera miticului: „Amu cică era odată într-o ţară un craiu, care avea trei feciori. Şi craiul acela mai avea un frate mai mare, care era împărat într-o altă ţară, mai depărtată..."; întâmplările şi situaţiile ilustrate aparţin acestui nivel de reprezentare a realului: **lumea** este, ca şi în celelalte poveşti, deja **umanizată**, chiar personajele supranaturale sunt **antropizate**, desprinse din realitatea cotidiană.

5. Lumea operei lui Ioan Slavici:

- Slavici, adept al realismului, nu face mari eforturi de invenţie narativă, ci desprinde din magma cotidiană a vieţii secvenţe reprezentative, cele mai multe infuzate cu semnificaţii etice;
- scrie poveşti şi nuvele, publicate periodic, ca şi Eminescu sau Creangă, în aceleaşi „Convorbiri literare" de la „Junimea" ieşeană: „Popa Tanda", „Scormon", „La crucea din sat", „Gura satului", „Budulea Taichii", pentru ca în 1881, alături de unele dintre acestea, să-i apară, în primul volum de proză, „Novele din popor", prima scriere cu adevărat notabilă, „Moara cu noroc", urmată de „Pădureanca", în 1884, şi de romanul „Mara", în 1906;
- scenariile narative urmează aceeaşi pendulare între sat şi oraş, primul reprezentând, într-o viziune patriarhală, cu tente poporaniste, principiul binelui, celălalt, pe cel al răului;
- Slavici porneşte, ca şi Creangă, un anume **realism folcloric**, pe care îl extrage, ca un culegător de folclor, din tezaurul anonim al neamului; poveştile lui, „Zâna Zorilor", „Limir Împărat", „Păcală în satul lui", încep în aceeaşi tonalitate sfătoasă, desprinsă din satul tipic românesc;

- nuvelele aduc întâmplările în planul real al satului, diversificând tipologia personajelor şi observaţia morală; au încă o tentă idilică, în satul patriarhal lucrurile se petrec după norme morale, în care nu domină încă banul;
  - plecarea din sat este, în câteva nuvele ale lui Slavici, o cale de explorare a unor noi experienţe existenţiale;
  - de-a dreptul surprinzătoare, prin puritatea şi nobleţea aspiraţiilor morale, prin tenacitatea personajului în procesul devenirii sale, prin simetria acumulărilor epice, este „Budulea Taichii", un mic **bildungsroman** într-o lume transilvană în care progresul prin învăţătură şi escaladarea treptelor sociale constituie o raritate;
  - pentru ţăranul Duţu, din „Comoara", timpul se precipită însă, vârtejul unor întâmplări neobişnuite, declanşate de găsirea unei comori, îl scoate din sat şi îl aruncă în lumea oraşului, plină de capcane şi de primejdii, pentru înfruntarea cărora nu este deloc pregătit;
  - pentru personajele din „Moara cu noroc", traseul narativ semnifică o ciudată **coborâre în Infern**, într-un univers al patimilor, patima banului la Ghiţă şi căderea în păcat a Anei, tânăra lui soţie;
  - Ghiţă este un **personaj tragic**, care străbate tot drumul unei **dezumanizări graduale**; el este nevoit să aleagă între două situaţii nefavorabile: fie să devină bogat, dar corupt, prin intermediul banditului Lică, fie să renunţe la Moara cu noroc şi să rămână sărac; depersonalizarea lui Ghiţă urmează aceste linii ale unei psihologii abisale amănunţit relevate; el se depărtează treptat de Ana, de întreaga familie, tăinuieşte crimele Sămădăului, devenindu-i astfel complice şi naufragiind în cele din urmă în patima câştigării banului; rolul lui Lică, personaj malefic, chiar mefistofelic, emanaţie a „locurilor rele" pe care le domină, este de a arăta inevitabilitatea catastrofei: dacă Ghiţă ar fi fost un personaj suficient de puternic, s-ar fi mulţumit să subziste într-un mediu neprielnic, rămânând însă fericit; dar, dintr-o patimă crescândă, el încearcă să se sustragă destinului şi, supus influenţei irepresibile a lui Lică, îşi doreşte chiar înstrăinarea de familie, ca o eliberare de o povară care îi răpeşte libertatea în faţa Sămădăului;
- romanul „Mara" prezintă istoria unei femei din Ardeal, care, prin hărnicie şi perseverenţă, obţine o poziţie socială privilegiată în mediul negustoresc al locului; Mara Bârzovanu, „prima femeie capitalist din literatura română" (Nicolae Manolescu), nu este însă fericită: ea munceşte din greu, strângând ban cu ban, pentru a-şi propulsa copiii într-o sferă a vieţii mai lipsită de grija zilei de mâine;
- tipologic vorbind, Mara este o învingătoare în sistemul încâlcit al relaţiilor capitaliste care abia se înfiripă; rolul ei este pozitiv, pentru că îi implică pe Trică şi pe fată, Persida, în realităţile aspre ale vieţii, ajutându-i să ajungă pe o treaptă mai înaltă, lucru ce se împlineşte numai în parte, Persida păşind pe urmele mamei, devenind un fel de dublură a acesteia, totuşi cu personalitate distinctă;
- în universul acesta alienat, nu sunt permise niciun resentiment, nicio înduioşare, lucrurile sunt predeterminate de legi economice aspre, lumea se populează tot mai mult cu mici Harpagoni care preţuiesc banul şi înlătură, pentru a-l obţine, orice urmă de omenie, după cum singură mărturiseşte Mara: „Banul, draga mamei – urmă ea –, banul e mare putere, el deschide toate uşile şi strică toate legile...".

6. „Marea trăncăneală" – lumea operei lui Caragiale:

- Caragiale ocupă în spaţiul literar românesc rolul unui novator de necontestat, ca promotor al dramei moderne, în spiritul în care aceasta se va dezvolta în întregul secol al XX-lea în literatura europeană; modernitatea lui Caragiale mai rar surprinde pe cineva, fiind o evidenţă îndeobşte demonstrată sau asumată, doar rareori evitată printr-o formulă mai puţin tranşantă, ambivalentă, de clasic modern;

- în opera sa literară atât de diversificată, combinată cu o susţinută activitate publicistică, Ion Luca Caragiale realizează o **cartografiere umană şi morală a unei societăţi amorfe, constantă în manifestări**, cu aceleaşi personaje şi tipologii, vechi şi ineficiente de când lumea fixează legile stagnării lumii într-un păgubitor materialism şi într-o reprobabilă lipsă de idealism; în lumea sa, numai decorurile şi „măştile" se schimbă, iar ansamblul rămâne acelaşi, compus dintr-o serie anonimă de Mitică şi Costică, de Lache, Mache, Tache, Pache, Sache sau Stasache, personaje anonime, diferenţiate, prin simplificare paronimică, numai prin litera iniţială, marcând definitiv, ca şi la Kafka (personajul cu nume doar o iniţială: K.), disoluţia totală a personajului;
- comedia „O scrisoare pierdută" e unică în literatura română prin actualitatea perpetuă a conflictului şi prin calitatea comicului pe care îl degajă;
- acţiunea, structurată în patru acte, împărţită pe scene în nenumărate secvenţe, se desfăşoară în „capitala unui judeţ de munte", având ca obiectiv desemnarea, de către partidul de guvernământ, a unui candidat pentru Cameră, complicată însă din cauza intrigilor şi a luptelor dintre diversele grupuri de interese, subliniate prin bogate resurse ale **comicului de situaţie** şi ale **comicului de moravuri**;
- gruparea dominantă – alcătuită din Zaharia Trahanache, „prezidentul Comitetului permanent" şi al diferitelor comitete şi comiţii conexe unei astfel de funcţii a unui şef local de partid, şi din Ştefan Tipătescu, prefectul judeţului – ar opta pentru desemnarea lui Farfuridi, ins inexpresiv, plat şi lipsit de curaj, dar pentru candidatură luptă, prin orice mijloace, cu o lipsă de scrupule tipică politicii de culise, şi avocatul Nae Caţavencu, director al ziarului „Răcnetul Carpaţilor", adept al curentului mai liberal al partidului, practicând arta şantajului, în speţă publicarea unui document compromiţător, o „scrisorică de amor" a prefectului Ştefan Tipătescu către Zoe Trahanache, „coana Joiţica", soţia „onorabilului" şi „stimabilului" şef de partid Zaharia Trahanache;
- pierderea repetată a scrisorii, de către destinatar şi apoi de către şantajist, creează o **aglomerare de întâmplări comice** de mare savoare, la care participă, în scene bine distribuite, toate personajele; lovitura de teatru vine către finalul piesei, când râvnita candidatură este atribuită altui candidat, trimis „de la centru", din Capitală, Agamemnon Dandanache, mai prost decât Farfuridi şi mai ticălos decât Caţavencu, învechit însă în tactica şi în arta şantajului, deţinător, şi el, al unei „arme politice", al unei scrisori compromiţătoare a unui personaj înalt, „nu spui ţine… persoană însemnată", „becher", pe care nu o înapoiază „andrisantului";
- I. L. Caragiale a excelat şi în domeniul prozei, îndeosebi în schiţă şi în nuvelă; el este creatorul schiţei în literatura română, prin care marele dramaturg îşi duce la perfecţiune marile disponibilităţi creatoare folosite în piesele de teatru: caracterul scenic al situaţiilor, observaţia mediilor sociale, arta dialogului, umorul, comicul de situaţie şi de limbaj; fiind o operă epică în proză cu o acţiune restrânsă, cu puţine personaje, surprinse într-o singură împrejurare, schiţa îi permite lui Caragiale să realizeze miniaturi literare de un farmec deosebit, în care ilustrează, într-o manieră realistă şi de o certă modernitate;
- la apariţia, în anul 1901, a volumului „Momente", un contemporan, George Ranetti, exclama: „Nu «Momente», ci «Monumente» trebuia să botezi admirabilul volum!"; criticul literar Garabet Ibrăileanu, considerând şi el volumul „admirabil", dădea o apreciere exactă incitantei tematici a schiţelor: schiţele investighează diverse medii sociale, familie, şcoală, presă, justiţie, viaţă mondenă, cu personaje din lumea bună sau pretins bună a

timpului, dar care au, ca trăsătură dominantă, „ridicolul ce rezultă din neasimilarea civilizației, din spoiala civilizației, din contrastul dintre pretenție și realitate.";

- în nuvele și povestiri, I. L. Caragiale deschide câteva porți către teme și spații epice incitante, receptate ca o experiență de creație adaptată la curentele literare ale epocii;
- primul aspect ar fi o subtilă **intruziune a fantasticului** în planul real al acțiunii, sporindu-i semnificațiile și nota de mister, ca în nuvelele „Calul dracului", „La hanul lui Mânjoală", „Kir Ianulea", „Abu-Hasan", procedeul reprezentând o împletire între **banalitatea vieții reale**, atât de bine observată de Caragiale, cu **fabulosul folcloric**, în simetrii savante, care dau, de fapt, întreaga valoare artistică a textelor;
- a doua categorie de nuvele se remarcă prin notele mai pronunțate de **naturalism** pe care le adaugă observației realiste dominante; se deschid aici spații ale **psihologiei abisale**, ale obsesiilor terifiante, ajunse uneori la paroxism, la acte și gesturi ieșite din comun, ca în „O făclie de Paște", „Păcat...", „În vreme de război".

7 **Arta portretului și a narațiunii** în operele marilor clasici:

- pentru a reconstitui întreaga atmosferă de strălucire a lumii din „Amintiri...", Ion Creangă se întrece pe sine, folosind toată gama de mijloace artistice ale geniului său: **umorul,** de la **autoironie** până la **persiflare**, expresiile populare de mare savoare, „cuvântul greu, plin de subînțelesuri, unde experiența s-a condensat în formule nemișcătoare", cum spunea G. Călinescu; **autorul devine erou în povestire**, gesticulează și exclamă, se entuziasmează sau manifestă întristare, îl invită și pe cititor să ia parte la acțiune, manevrează cu deosebită artă dialogul și planurile narațiunii, vizualizând puternic scene și întâmplări unice prin universalitatea lor; Creangă pune în mișcare epică un **spectacol magnific** în care **comicul întâmplărilor** și **comicul de limbaj** conlucrează în mod desăvârșit, generând un hohot de râs sănătos, specific întregii opere a marelui povestitor;
- în „Povestea lui Harap-Alb", Creangă are un prilej excepțional de a-și pune în valoare **marea artă de portretist**; secvențele narative invadate de un comic dezlănțuit se întâlnesc în partea a doua a basmului, în călătoria lui Harap-Alb către împăratul Roș și în întâmplările de la curtea acestuia; așezate de la început într-un orizont fabulos, specific acțiunii basmului, evenimentele se particularizează în întâmplări neobișnuite, în portrete de mare efect și într-o **artă desăvârșită a dialogului**, rar întâlnită, cu această valoare expresivă, într-o asemenea scriere;
- în călătoria lui Harap-Alb către Împăratul Roș, se creează situații narative ce nu mai pun accent pe acțiune, ci pe **descriere și dialog**, importante devenind acum vizualizarea și aducerea în prezent (prin interjecție) a fiecărui personaj, a cărui înfățișare stă sub semnul miraculosului: „numai iaca ce vede o dihanie de om" sau „numai iaca ce vede Harap-Alb altă minunăție și mai minunată"; naratorul face, de fiecare dată, un popas descriptiv, în care arta lui Creangă se manifestă din plin, prin **viziune caricaturală, ironie, umor, dialog scânteietor, portret definitoriu** extrem de elocvent; figura de stil integratoare a tuturor detaliilor este **hiperbola**, exagerarea și amplificarea trăsăturilor fizice și a puterilor personajelor ținând de o viziune rabelaisiană;
- stilul lui Slavici respectă principiile estetice ale realismului: natura nu mai e un refugiu pentru visare, ca în cazul romanticilor, ci oferă cadrul propice pentru conflicte puternice, analizate în toată desfășurarea lor; în ansamblu, în manieră realistă și obiectivă, stilul este frust, uneori chiar greoi, adecvat caracteristicilor acțiunii;
- nuvelele lui Slavici sunt riguros construite, pe principiul relațiilor de simetrie, cu incipit și final care își corespund în sfera semnificațiilor esențiale ale textului;

- incipitul nuvelei „Moara cu noroc" conține, în formă concentrată, **concepția etică** a lui Ioan Slavici, pe care o ilustrează epic și estetic în desfășurarea acțiunii; personajele tragice din nuvelă, îndeosebi Ghiță, dar și Ana, sunt victime ale încălcării unei învățături străvechi, a bunului simț popular;
- pentru a sublinia simetria nuvelei și semnificațiile corespondente, replicii inițiale „– Omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci, dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit." i se adaugă replica finală a bătrânei: „așa le-a fost data";
- Ioan Slavici este adeptul unui „realism poporal", cu tendințe presămănătoriste; de aceea, ideea de om sărac, dar fericit, în antiteză cu omul corupt de racilele societății burgheze, predomină în toate nuvelele sale; în „Pădureanca", eroina, Simina, ajunge „pui de cuc în cuib străin", evoluând în spațiul malefic de la câmpie, de jos, unde lucrurile nu pot înclina decât înspre rău, iar în „Moara cu noroc" Ghiță se îndreaptă spre o avariție gen Hagi-Tudose sau Harpagon, fiind corupt de puterea banului, ajungând chiar să-și sacrifice în acest scop familia și fericirea; în viziunea lui Slavici, banul, „ochiul dracului", distruge destinele individuale, de aceea fericirea simplă este de preferat;
- comediile lui Caragiale excelează prin bogate resurse ale **comicului: comicul de moravuri, comicul de situație, comicul de nume, comicul de limbaj;**
    - **comicul de moravuri** se identifică în lupta politică lipsită de scrupule și în relația amoroasă dintre prefectul județului, Ștefan Tipătescu, și Zoe Trahanache:
        - pentru un loc în Cameră luptă, prin orice mijloace, avocatul Nae Cațavencu, director al ziarului „Răcnetul Carpaților", adept al curentului mai liberal al partidului, practicând arta șantajului, în speță publicarea unui document compromițător, o „scrisorică de amor" a prefectului Ștefan Tipătescu către Zoe Trahanache, „coana Joițica", soția „onorabilului" și „stimabilului" șef de partid Zaharia Trahanache;
        - lovitura de teatru vine către finalul piesei, când râvnita candidatură este atribuită altui candidat, trimis „de la centru", din Capitală, Agamemnon Dandanache, mai prost decât Farfuridi și mai ticălos decât Cațavencu, învechit însă în tactica și în arta șantajului, deținător și el al unei „arme politice", al unei scrisori compromițătoare aparținând unui personaj înalt, „nu spui ține... persoană însemnată", „becher", scrisoare pe care însă nu o înapoiază „andrisantului";
    - **comicul de situație** este folosit, cu efecte umoristice, pe tot parcursul piesei:
        - pierderea repetată a scrisorii, de către destinatar și apoi de către șantajist, creează o **aglomerare de întâmplări comice** de mare savoare, la care participă, în scene bine distribuite, toate personajele;
        - discuția dintre Tipătescu și Ghiță Pristanda este edificatoare pentru relevarea comicului de situație: polițistul este tipul **servitorului**, cu „grea misie" pe lângă prefect, dar cu „famelie mare, renumerație mică, după buget", pe care o compensează însă, prin bunăvoința stăpânului, cu mici „ciupeli" de la „onorabilul" Cațavencu sau chiar prin dubioasa afacere cu steagurile; replicile sale urmează o anumită mecanică a gândirii, dar conțin și viclenia simplistă a slujbașului mărunt, care dorește, cu orice preț, să rămână în grațiile șefului, executând „misiile" cele mai reprobabile; una dintre acestea este acțiunea de spionaj chiar la domiciliul adversarului, avocatul Nae Cațavencu, director-proprietar al ziarului „Răcnetul Carpaților", revistă în care intelectualii de felul lui Cațavencu, prin excelență **semidocți**, își expun în public mostrele de gândire politică; comicul acestei situații provine dintr-un complex de factori: personajele au un orizont redus, cu preocupări mărunte, jocul de cărți, stosul, semn al hazardului, pe care îl cultivă cu patimă, atmosfera infernală a

locului, sugerată de fumul ce iese pe fereastră „ca de la vapor", în fine, participarea din umbră, de dincolo de fereastră, a lui Pristanda, la interceptarea „duşmanului", nimeni altul decât „dăscălimea, popa şi moflujii";

- memorabilă este şi scena când Caţavencu îl cheamă pe Trahanache pentru a-i prezenta defăimătoarea situaţie în care este pus de consoarta lui şi de Tipătescu;
- finalul comediei îl prezintă pe Caţavencu într-o postură puţin onorantă, conducând festivităţile prin care se celebrează victoria în alegeri a contracandidatului său;

• **comicul de nume** este sugestiv şi suculent: aproape toţi actanţii au **nume definitorii**, evocatoare pentru trăsăturile dominante de caracter:

- Tipătescu, previzibil în reacţii, cam intempestiv, lipsit în genere de nuanţe, fixează un **tip rigid**, mai mult ideea de reprezentant al guvernului în teritoriu;
- Dandanache are un nume ciudat: se alătură două cuvinte asociate în mod şocant, Dandanache provenind de la „dandana", care înseamnă „belea, bucluc, încurcătură", şi Agamemnon, un nume pretenţios, mitic, numele eroului grec venit cu oastea aheilor să o elibereze pe Elena din Troia;
- Caţavencu sugerează limbuţia, beţia de cuvinte (de la **caţă** = „persoană cicălitoare") sau caracterul duplicitar (**caţaveică** = „haină cu două feţe");
- Pristanda are numele unui dans moldovenesc, poliţistul jucând după cum bate vântul politic;
- „trahanaua" este o coca moale;
- Farfuridi şi Brânzovenescu au nume cu rezonanţe culinare, alcătuind un cuplu complementar, justificat în cuprinsul comediei: sunt membri marcanţi ai partidului şi îl apără cu fanatism de sciziune, chiar prin transmiterea la Comitetul central a unei telegrame pe care o dau „anonimă";

• **comicul de limbaj** excelează printr-o neobişnuită aglomerare de **confuzii semantice** şi de logică, de **invenţii onomatopeice** şi **deviaţii fonetice**;

- discursul lui Caţavencu se caracterizează prin **acumulare de nonsensuri**, prin **lipsă de logică**, devenind **comic** şi **grotesc** în acelaşi timp: „[...] oricare ţară îşi are faliţii săi [...]. Numai noi să n-avem faliţii noştri!".
- lui Farfuridi îi sunt caracteristice automatismele verbale, mişcarea în cerc, inacţiunea („am, n-am înfăţişare, la douăsprece trecute fix mă duc la tribunal!..."), incoerenţa verbală şi de acţiune, nonsensul discursiv şi existenţial;
- inepţiile pe care le debitează personajele în chip de maxime se ilustrează cel mai bine în discursul lui Farfuridi, a cărui gândire haotică ne poartă prin toate perioadele de avânt şi de luptă politică din istoria română modernă, falsificate până la ridicol din interese meschine: „la 21, daţi-mi voie [...] la 48, la 34, la 54, la 64, la 74 asemenea şi la 84 şi 94, şi eţetera, întrucât ne priveşte... pentru ca să dăm exemplul chiar surorilor noastre de ginte latine însă! [...] Din două una, daţi-mi voie: ori să se revizuiască, primesc! dar să nu se schimbe nimica; ori să nu se revizuiască, primesc! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...".

BIBLIOGRAFIE

Boutière, Jean, „Viaţa şi opera lui Ion Creangă", Editura Junimea, Iaşi, 1976.

Călin, Vera, „Romantismul", Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Călinescu, G., „Opera lui Mihai Eminescu", Editura Minerva, Bucureşti, 1969-1970.

Călinescu, G., „Viaţa lui Mihai Eminescu", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Cioculescu, Şerban, „I. L. Caragiale", Editura Tineretului, Bucureşti, 1967.

Cioculescu, Ş.; Streinu, Vl.; Vianu, T., „Istoria literaturii române moderne", E.D.P., Bucureşti, 1971.

Ciopraga, Const., „Personalitatea literaturii române", Editura Junimea, Iaşi, 1973.

Constantinescu, I., „Caragiale şi începuturile teatrului european", Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Del Conte, Rosa, „Eminescu sau despre Absolut", Editura Dacia, Cluj, 1990.

Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „Eminescu - cultură şi creaţie", Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Negoiţescu, L, „Poezia lui Eminescu", Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Papu, Edgar, „Poezia lui Eminescu", Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Petrescu, Ioana Em., „Eminescu. Modele cosmogonice şi viziune poetică", Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Popescu, Magdalena, „Slavici", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Streinu, Vladimir, „Clasicii noştri", Bucureşti, 1943.

Tacciu, Elena, „Eminescu. Poezia elementelor", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1979.

Tacciu, Elena, „Mitologie romantică", Editura Cartea Românească, Bucureşti.

Tacciu, Elena, „Romantismul românesc. Un studiu al arhetipurilor", vol. II, Ed. Minerva, Bucureşti, 1985.

Tomuş, Mircea, „Opera lui I. L. Caragiale", Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Vianu, Tudor, „Arta prozatorilor români", Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ŞI ALE ROMANTISMULUI

6

GEORGE COŞBUC

GEORGE COŞBUC (1866-1918). Poet şi traducător. S-a născut în satul Hordou, lângă Năsăud, ca fiu de preot, într-o familie cu o ascendenţă de mai multe generaţii de slujitori ai bisericii. Clasele elementare le începe în satul natal, pentru ca apoi să-şi desăvârşească studiile gimnaziale la Năsăud, între 1876 şi 1884, unde face parte din Societatea „Virtus romana rediviva", în a cărei revistă, „Musa someşană", îşi publică primele poezii. Se înscrie la Facultatea de Filozofie şi Litere de la Universitatea din Cluj, fără să o termine. Adevăratul debut îl face în 1887 cu poezia „Filozofii şi plugarii", publicată în revista „Tribuna" din Sibiu, condusă de Ioan Slavici. Tot aici publică, în 1889, poezia „Nunta Zamfirei", apreciată de Titu Maiorescu. Se impune în lirica românească prin volumele de poezii „Balade şi idile" (1893) şi „Fire de tort" (1896). Se dedică apoi unei intense activităţi publicistice şi de animator cultural şi traducător, participând la editarea unor publicaţii de mare importanţă în literatura română, „Vatra", „Sămănătorul", „Viaţa literară". Traduce „Eneida" (1896), „Georgice" (1906), de Vergiliu, „Don Carlos" de Schiller, poemul „Sacontala", după Kalidassa. Publică în continuare volumele de versuri „Ziarul unui pierde-vară" (1902) şi „Cântece de vitejie" (1904).

În timpul de peste un secol trecut de la intrarea lui viguroasă în câmpul literaturii române, George Coşbuc a avut o interpretare critică bogată, de multe ori contradictorie. Au scris despre el marii critici ai vremii, Constantin Dobrogeanu-Gherea, Vladimir Streinu, Eugen Lovinescu, G. Călinescu, Tudor Vianu, Octav Şuluţiu. George Coşbuc este unul dintre poeţii români greu de interpretat şi de clasificat. Contemporan cu Eminescu şi cu Macedonski, vocea sa lirică şi-a găsit mai greu, în ciuda unui talent incontestabil şi a unei mari originalităţi, un câmp propriu, distinct, de afirmare. Cu toate acestea, lumea operei sale este pregnantă şi inconfundabilă. Ceea ce s-a numit, cu o formulă critică, destul de convenabil şi cuprinzător, „monografia satului ardelean", poartă un sâmbure de adevăr, fiind de fapt matricea estetică a operei sale. George Coşbuc impune o viziune originală asupra unei lumi cu o existenţă distinctă, căreia îi dă trăsături poetice inconfundabile. Viaţa satului ardelean, existenţa însăşi de fapt a omului supus destinului său ancestral şi condiţiei istorice imediate, se întemeiază pe două mari dimensiuni, amândouă venind din adâncuri de timp.

Un **filon** este cel **folcloric, al mitologiei naţionale**, care îi oferă poetului un inepuizabil fond de teme şi de motive literare, desprinse din viaţa complexă a unei comunităţi: naştere, nuntă, moarte, obiceiuri cu ceremonii fastuoase, cu trăiri înălţătoare sau tragice ale fiinţei umane. În „Nunta Zamfirei", satul devine un *centrum mundi,* la nuntă participând nuntaşi din nouăzeci de ţări, personaje cu dublu statut, de oameni obişnuiţi din lumea rurală şi de fiinţe mitice, care se înalţă, prin ritual, la timpurile primordiale. În „Moartea lui Fulger" sunt transcrise poetic elemente de ritual funerar specific românilor, într-o gradare perfectă a secvenţelor pe care le parcurge fiinţa umană şi participanţii la un asemenea tragic eveniment. Moartea ca fenomen mai general apare ca temă frecventă şi în alte poezii ale lui George

Coşbuc: învăluită în legendă, cu sensuri mioritice, în „Moartea lui Gelu"; moartea sacrificială, în lupta pentru libertate, singura alternativă în faţa răului, în „Decebal către popor"; moartea, ca reintegrare mioritică în natură, în poezia sa emblematică, „Vara": „O mare e, dar mare lină./ Natură, în mormântul meu,/ E totul cald, că e lumină."

George Coşbuc este fără îndoială un mare poet al naturii, continuând prin notele de pastel date poeziilor sale pe Vasile Alecsandri şi alcătuind un cadru de viaţă profund legat de frământările şi aspiraţiile vieţii. El, ca toţi marii poeţi, îşi circumscrie lirismul său într-un peisaj ideal (Petru Poantă), în care poetul simte natura ca o cutie de rezonanţă a intenţiilor sale poetice şi a aspiraţiilor lirice. Petru Poantă observă că „poetica sa se bazează în esenţă pe un principiu al substituirilor", poetul văzând „dedublat toate fenomenele din natură, căutându-le mereu corespondenţe fie în lumea afectelor, fie în cea mitologică". Întregul său spaţiu poetic se aşază sub o „obsesie solară", care creează tablouri într-o lumină puternică, dinamice, cu o natură vitalistă, în care se reflectă puternic cele mai diverse sentimente ale omului. Între acestea, sentimentul erotic este cel mai puternic. Numeroase poezii ale lui George Coşbuc sunt o expresie a puternicului sentiment care îl stăpâneşte pe om, reprezentat scenic în poezii în care se relevă, cu multă fineţe şi pătrundere psihologică, cutele misterioase ale sufletului omenesc.

Poezia naturii ocupă aşadar spaţiul cel mai bine reprezentat în poezia lui George Coşbuc. Tema se dezvoltă în mod firesc, din experienţa de viaţă a poetului, trăitor în copilărie în mediul rural, cu toate deliciile pe care cadrul natural le oferă fiinţei umane. Din poezia lui George Coşbuc se desprinde un puternic sentiment vitalist al unei naturi solare, în poeziile „Noapte de vară", „Vara", „În miezul verii", încât Garabet Ibrăileanu vedea într-una din acestea (în „Vara") „triumful soarelui în poezia lui Coşbuc şi în poezia românească". În genere este o natură blândă, protectoare, în care omul îşi înscrie toate momentele vieţii şi cele mai puternice sentimente. Liniştea îi este oferită poetului de contemplarea imenselor spaţii ale înălţimilor, care îi generează o stare de extaz şi sentimentul sublimului cosmic: „Priveam fără de ţintă-n sus –/ Într-o sălbatică splendoare/ Vedeam Ceahlăul la apus,/ Departe-n zări albastre dus..." („Vara").

De poezia naturii se leagă în mod firesc **poezia de dragoste**, pe care Coşbuc o exprimă în registre lirice diversificate, ceea ce a făcut să se vorbească, în cazul lui, de un anume „lirism obiectiv" (G. Călinescu), cu evoluţie către prezentarea epică a circumstanţelor erotice şi a trăirilor celor doi protagonişti ai cuplului. Că George Coşbuc este un poet profund liric se poate constata cu uşurinţă, vocea sa având autenticitatea trăirii directe şi dinamismul observaţiei nemijlocite. În poeziile în care transferă rolul eului liric unor protagonişti se exercită ceea ce Tudor Vianu numea o „lirică a rolurilor", lirismul funciar al poetului fiind preluat de voci derivate din cea iniţială, dominantă. Cele mai multe poezii de acest fel sunt inspirate din folclor, sub formă de balade cu subiect erotic, dar procedeul este folosit şi în idilele propriu-zise, ca „Mânioasă", „Rea de plată", „Nu te-ai priceput" etc. Exprimându-şi atitudinea în mod direct sau prin intermediul unor pseudopersonaje lirice, Coşbuc îşi manifestă predilecţia pentru scene idilice, vaporoase, în care erotismul potenţează energiile latente ale peisajului: „Orcanul însuşi stă domol/ Şi-n gânduri dulci să pierde,/ Când zânele cu pieptul gol/ Răsar pe lunca verde./ Uşoare, ca de neguri, fug/ Prin liniştea adâncă,/ Obrajii lor, ca flori de rug,/ Sunt nesărutaţi încă." („Crăiasa zânelor"). Idilismul aduce aminte de imaginile lui Watteau, aşa cum preciza şi J. Phillipe Minguet în „Estetica rococoului": „În acest spaţiu vegetal, care e totodată şi cadru, îşi face loc o senzaţie de intimitate, spaţiul cald în care se poate desfăşura comedia şovăirii.". Poezia iubirii presupune mai întâi nu personaje desprinse din realitatea satului, ci şi apariţia unor fiinţe situate în afara timpului, venite dintr-o lume celestă, de dincolo de nori: „P-un nor de aur lunecând/ A zânelor crăiasă/ Venea cu părul râurând/ Râu galben de mătasă.// Crăiasa în purpur și-n smarald/ S-ascunde, nu s-ascunde,/ Străbați cu ochiul viul cald/ Al formelor rotunde." („Crăiasa zânelor"). Poemul „Brâul Cosânzenii" prelucrează un motiv folcloric, al castității fetei nubile, figurate printr-un „brâu de aur": „Vrăjit era că, de-l va perde,/ Norocul ei să piară-n veci,/ Nici flori mai mult să n-o desmerde,/ Să n-afle umbră-n codrul verde/ Și verile să-i fie reci.". Legătura dintre o ființă muritoare și una imortală este înfățișată și în poezii precum „Păstorița" sau „Cicoarea". Idilele petrecute în lumea reală a satului au un caracter scenic, de reprezentație după o regie minuțioasă, cu dialog vioi și sugestiv, cu subtilități derivate dintr-o acută observație psihologică asupra formelor de manifestare a sentimentului erotic. Excelează în acest sens „comedia șovăirii" și a naivității din „Nu te-ai priceput" sau din „Pe lângă boi", cât și cochetăria naiv-narcisistă din „La oglindă".

O altă dimensiune istorică majoră a poeziei lui George Coșbuc este cea **istorică**, poetul neputând neglija această latură esențială a existenței poporului român. Poetul care a alcătuit o vastă monografie lirică a satului românesc, a lumii rurale, nu putea să se lipsească de perspectiva istorică, de faptele eroice ale înaintașilor, care, în momente de comemorare, își cer dreptul firesc la cântec și la slăvire. Convingerea lui Coșbuc este că adevăratul eroism se află în istoria reală a poporului, el fiind numai o voce anonimă ce îi dă expresie: „Sunt suflet în sufletul neamului meu/ Și-i cânt bucuria și-amarul.". În intenția de a realiza o epopee națională de felul marilor rapsozi, George Coșbuc cuprinde o întinsă perioadă din istoria poporului român, din vremea dacilor până la Războiul pentru Independență. În acest spațiu istoric, sentimentul eroic se manifestă diversificat, într-o aureolă de măreție, fie că e vorba de glasul autoritar și neînduplecat al lui Decebal („Decebal către popor"), fie de stingerea blândă în natură a unuia dintre primii voievozi români („Moartea lui Gelu"), fie că se evocă, în tonalități grave sau ironice, lupta de câteva secole împotriva turcilor, în „Pașa Hassan" sau în mai multe poezii de la războiul de la 1877.

Coșbuc este, în mare măsură, clasic, dar poezii precum „Moartea lui Fulger" sau „Nunta Zamfirei" au note romantice evidente, date de prezența personajelor mitologice, de soarta ireversibilă a celui dispărut.

Manualul CORINT 3

NUMAI UNA

Poezia de dragoste la George Coșbuc înregistrează mutații sensibile față de modelele de până la el, clasice sau romantice. Așa cum se identifică, în perioada preromantică, un „mic clasicism" al scriitorilor anacreontici, G. Călinescu vorbește de „micul romantism" al lui George Coșbuc, care combină idila de sorginte antică, gen Teocrit și Vergiliu, cu sensibilizarea de tip romantic a poetului în fața naturii, devenit mediu empatic pentru intensificarea și exprimarea sentimentului erotic. De aceea, George Coșbuc prelungește în literatura română, până către sfârșitul secolului al XIX-lea, interferența originală de elemente clasice și romantice, devenite instrumentar poetic de certă originalitate. Din romantism i se recunosc poetului temele dominante abordate, natura, iubirea, istoria, folclorul, idilismul pregnant al poeziei despre natură și dragoste și patosul evocării și al descrierii, o anume imagine feerică și armonioasă în ilustrarea fabulosului desprins uneori din planul realității vieții satului. Clasicismul se manifestă prin tehnica exterioară elaborată cu minuție, prin asigurarea unei armonii depline între conținut și formă și a unei metrici complexe, îndelung verificate pentru a obține maxime efecte eufonice. George Coșbuc este un poet profund original, dând uneori liricii sale un caracter obiectiv, prin îmbinarea unor tehnici specifice epicii, organizare scenică, dialog, discurs, desfășurare epică, transferând observația și trăirile eului propriu unor personaje distincte, devenite un alter ego tot atât de plin de sensibilitate.

„Numai una", apărută în volumul „Balade și idile", edifică imaginea iubitei ideale, într-o percepție de idilă neogreacă, în directă legătură cu vegetalul, sub semnul unei solarități depline: „Pe umeri pletele-i curg râu –/ Mlădie ca un spic de grâu,/ Cu șortul negru prins în brâu,/ O pierd din ochi de dragă.". Fata este surprinsă într-o plinătate vitalistă a ființei, comparațiile explicite și mlădierea trupului amintind de ciobanul mioritic și de zeița Demeter, ocrotitoarea muncii câmpului, a belșugului și a fertilității. Fata, ca o apariție misterioasă din sânul naturii, are asupra flăcăului efecte copleșitoare, producându-i stări extreme, adânci tulburări ale ființei. Trăirile personajului masculin reprezintă un revers al frământărilor erotice declanșate fetelor de misteriosul Zburător: „Și când o văd, îngălbinesc;/ Și când n-o văd, mă-mbolnăvesc,/ Iar când vin alții de-o pețesc,/ Vin popi de mă dezleagă.". Sentimentul erotic atât de puternic are o țintă precisă, matrimonială, fără nici o opreliște: „Așa cum e săracă ea,/ Aș vrea s-o știu nevasta mea,/ Dar oameni răi din lumea rea/ Îmi tot închid cărarea."

Zbuciumul flăcăului, devenit **personaj liric** sfâșiat de o puternică dramă lăuntrică, este accentuat de „oameni răi", care îi „tot închid cărarea", pe motivul diferenței de clasă socială, de bogăție, temă insistentă în poezia lui Coșbuc. Poezia devine astfel un **discurs argumentativ**, în care se interferează secvențe epice, personaje prototipice, fragmente de dialog, până la hotărârea finală a flăcăului. Dragostea lui nu este bine privită de familie, interesată mai mult de aspectele materiale: „Și câte vorbe-mi aud eu!/ Toți frații mă vorbesc de rău,/ Și tata-i supărat mereu,/ Iar mama la icoane,/ Mătănii bate, ține post;/ Mă blastămă: «De n-ai fi fost!/ Ești un netot! Ți-e capul prost/ Și-ți faci de cap, Ioane!»". Tânărul consideră însă că e firesc să-și urmeze soarta, care nu e determinată de frații sau de rudele din jur: „Îmi fac de cap? Dar las' să-mi fac!/ Cu traiul eu am să mă-mpac/ Și eu am să trăiesc sărac,/ Muncind bătut de rele!/ La frați eu nu cer ajutor,/ Că n-am ajuns la mila lor –/ Și fac ce vreau! Și n-am să mor/ De grija sorții mele.". Simplitatea situației este dezarmantă, flăcăul având de ales între fata dragă și săracă și una urâtă, dar bogată. Legea firii se poate desprinde chiar din argumentele tânărului: „Mă-ngroapă frații mei de viu!/ Legat de dânsa, eu să știu/ Că am urâtei drag să-i fiu?/ Să pot ce nu se poate?/ Dar cu pământul ce să faci?/ Și ce folos la boi și vaci?/ Nevasta dacă nu ți-o placi,/ Le dai în trăsnet toate!".

Fata iubită se singularizează în ochii flăcăului, e unică, iar părerea lumii, devenită ostilă, nu contează în această alegere: „Ori este om de sila cui/ Să-mi placă tot ce-i place lui!/ Așa om nici vlădica nu-i/ Și nu-i nici împăratul!/ Să-mi cânte lumea câte vrea,/ Mi-e dragă una și-i a mea:/ Decât să mă dezbar de ea/ Mai bine-aprind tot satul."

TEME ȘI MOTIVE

- **Vitalismul poetic** al lui George Coșbuc; poetul răspunde unor concepții existente în epocă, ale suedezului Swedenborg, după care energia este singurul factor care determină comportamentul uman.
- **Solaritatea** ființei feminine; ea are puterea de a exprima, prin întreaga înfățișare, perpetuitatea lumii, comparabilă cu cea eternă. Părul de culoarea grâului este o sugestie a capacității de a genera viața, de a asigura fertilitatea perpetuă a naturii, ca principiu prin care viața renaște din ea însăși.
- **Puterea dragostei** dintre fiul de țăran și tânăra iubită, care se răsfrânge la dimensiunile întregului sat.
- Concepția, idilică și romantică în același timp, potrivit căreia **dragostea biruie** orice stavile.

„MICUL ROMANTISM". George Coşbuc constituie un caz singular în literatura română: el scrie poezie într-o perioadă când romantismul este înlocuit de curentele literare succedente, de simbolism sau de parnasianism. Personajele sale au un vitalism puternic, dar păstrează, într-un fel, trăsături romantice, fiind surprinse în situaţii excepţionale. Înscrierea lor în acest registru sentimental creează un nou capitol în evoluţia poetului ardelean: el poate fi considerat ca retrăind fiorii romantismului într-o epocă în care acesta era spre stingere sau dispăruse ca preocupări insistente, programatice ale poeţilor. De aceea, poezia sa este considerată a „micului romantism", o reluare a curentului într-o proporţie minimalizată.

Poetul descrie stările naturii în registrul tematic al romantismului: „Sub plopii rari apele sună/ Şi plopii rari vâjâie-n vânt,/ Iar roata se-nvârte nebună!/ Eu stau la covată şi cânt,/ Şi-n ochii mari lacrimi s-adună." („Fata morarului"). Fulger, din „Moartea lui Fulger", personaj absent în economia poemului, este un personaj romantic explicit. Zamfira este surprinsă cu aceeaşi vitalitate extraordinară a penelului, ca o altă zână a fertilităţii, capabilă de mari energii creatoare. Romantismul lui George Coşbuc constă tocmai în această evocare a naturii, ca formă de regenerare a întregului univers, ca matcă a înseşi vieţii.

Manualul HUMANITAS

MÂNIOASĂ

Publicată în revista „Tribuna" (25 martie/ 6 aprilie 1889), apoi în volumul „Balade şi idile", poezia „Mânioasă" transcrie o stare de spirit specifică fetei nubile, de oscilaţie între atitudini erotice clare şi păstrarea acestora într-un orizont de taină, fapt ce contribuie la amplificarea eternului mister feminin. Lirica erotică a lui Coşbuc merge şi aici pe linia vitalismului în iubire, a puterii de persuasiune a celor doi îndrăgostiţi, văzuţi ca un punct central în conturarea atmosferei erotice: fata din sat este mânioasă pentru lipsa de decizie a tânărului, incapabil să ghicească sentimentele acesteia dincolo de o pojghiţă de aparentă răceală. Dragostea se rememorează, din perspectiva băiatului îndrăgostit, în secvenţe epice fulgurante, din care se alcătuieşte un portret feminin plin de candoare şi de mister, în rezonanţă cu elemente ale naturii: „Am să merg mai înspre seară/ Prin dumbrăvi, ca mai demult,/ În privighetori să-mi pară/ Glasul Linei că-l ascult./ Mai ştiu eu ce-aş vrea s-ascult!/ Că-n zori Lina sta-n portiţă,/ Sălta-n vânt a ei altiţă/ Vântul îi sălta-n cosiţă/ Şi-i făcea floare-n obraz:/ Eu mergeam la plug în laz,/ Şi, când trec, Lina s-ascunde,/ Parcă nici nu m-a văzut./ Îi vorbesc, şi nu-mi răspunde,/ Nu-mi răspunde!/ Şi-o întreb, şi nu-mi răspunde!/ Şi mă mir – ce i-am făcut!". Cadrul natural, evocat în primele patru versuri ale fiecărei strofe, compune fetei un portret sugestiv, din fiecare element desprinzându-se câte o trăsătură: glasul din cântec de privighetori, cosiţa, din adierea vântului, obrazul, din florile câmpului, ochii, din albastru de cicoare, luna, pentru a o lumina în întregime în trecut, când păşea în pridvorul casei iubitului.

Tăcerea plină de mister a Linei constituie însă intriga acestei scenete cu subiect erotic. Supărările iubirii nu fac parte încă din jocul celor doi tineri şi Lina, supusă unei impresii de moment, neexplicate, trezeşte flăcăului cele mai mari nedumeriri, exprimate prin laitmotivul interogativ din finalul fiecărei strofe: „Şi mă mir – ce i-am făcut!?". Sufletul feminin, marcat de o fragilitate funciară, se manifestă imprevizibil, de aici apărând şi gestul de mânie care transpune în tăcere frământările neexprimate ale fetei, supusă dilemelor propriului eu.

Motivul mâniei rămâne până la capăt necunoscut: „Vreau de-aici să rump o floare!/ Ochii unui înger scump/ Au albastrul de cicoare,/ Şi cicoare vreu să rump!/ Mai ştiu eu ce-aş vrea să rump!/ Că-n amiazi venind pe vale,/ Întâlnii pe Lina-n cale:/ Fragi i-am dat, ea mi-a zis: – «Na-le!»/ Ţi-am cerut eu ţie fragi?»". Comportamentul fetei este străin şi misterios: „Ochii ei frumoşi şi dragi/ Priveau tot spre poala rochii,/ S-a pus Lina pe tăcut,/ Şi-i vedeam că-i umblă ochii,/ Umblă ochii/ Ca la şerpi, îi umblă ochii,/ Şi mă mir –

ce i-am făcut!". Ochii, în credința populară, sunt uneori un simbol al vicleniei, fata apărând aici în ipostază ușor demonică, după ce la începutul aceleiași strofe era o întrupare angelică („Ochii unui înger scump/ Au albastrul de cicoare"), oscilația între demonic și angelic menținându-se pe tot cuprinsul poeziei.

Flăcăul pare pus în fața unei hotărâri capitale: „Să-mi pun capul pentru-o Lină,/ Să mă fac un om pribag!" și apelează de aceea la invocații magice către lună, într-o aliterație („Lină", „lună", „Lina") specifică textelor populare cu caracter ezoteric: „Ieși din neguri, lună plină,/ Să mă vezi la Lina-n prag.", în dorința de a reitera dragostea împlinită de altădată: „Alte dăți suna zăvorul;/ Lina pe furiș, ca dorul,/ Pășea-n degete pridvorul/ Și la mine-n prag venea,/ Mamă-sa cât adormea./ Azi ard hainele pe mine,/ Mi-e greu capul ca de lut,/ Stau în prag – și ea nu vine,/ Nu mai vine!/ E târziu și nu mai vine.../ Și mă mir – ce i-am făcut!?". Jocul erotic rămâne deschis, într-o stare de nelămurire care îi conferă tot farmecul.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (HUMANITAS)

Ex. 4/ p. 179. Care este „retorica" supărării fetei? Analizați, pentru a răspunde la întrebare, ponderea pe care o are limbajul nonverbal în raport cu cel verbal.

Ca discurs, retorica fetei este aproape inexistentă (numai o reacție de respingere, indiferentă față de conținutul propriu-zis al oricărei discuții: „Fragi i-am dat, ea mi-a zis: «– Na-le!/ Ți-am cerut eu ție fragi?»"), ceea ce sporește aura de mister ce o învăluie. Atitudinea ei este definită prin limbajul nonverbal: „s-ascunde,/ Nu-mi răspunde!", „S-a pus Lina pe tăcut", „îi umblă ochii", „E târziu și nu mai vine".

Ex. 1/ p. 179. Varianta din revistă avea o strofă în plus, un final la care poetul a renunțat când și-a publicat poemul în volum: „Doamne! Că-n pământ mă bagă,/ Când eu nu-mi știu vina mea!/ O, de n-aș avea-o dragă,/ Nici nu mi-ar păsa de ea –/ Dar mi-e dragă numai ea!/ Și de ce-i azi supărată?/ M-a văzut cu altă fată,/ Am vorbit-o rău vreodată?/ Alt ficior poate-i stă-n drum?/ Să n-am rai, de nu-l sugrum!/ Lina, numai ea frumoasă,/ Numai eu să-i fi plăcut,/ Și azi Lina-i mânioasă!/ Mânioasă,/ Ea chiar azi e mânioasă –/ Și mă mir ce i-am făcut!".

Discutați, după ce ați citit cu atenție strofa:

a) Care este efectul înlăturării ultimei strofe asupra concentrației lirice a poemului?

b) Ce „dezvăluiri" aduc aceste versuri cu privire la sentimentele lui și la sentimentele ei?

c) Dezbateți adecvarea titlului în lipsa acestei strofe.

a) Eliminarea ultimei strofe sporește aura de mister a comportamentului fetei, pentru că aceasta aducea unele explicații posibile în ansamblul liric al poeziei, verificând ipoteze ale supărării Linei: gelozia sau altă dragoste, „Alt ficior poate-i stă-n drum".

b) Strofa aceasta dezvăluie trăirile intense ale flăcăului în cazul eșecului poveștii de dragoste, care , mărturisește el, „în pământ mă bagă" sau l-ar duce la pedepsirea capitală a rivalului posibil: „Să n-am rai, de nu-l sugrum!". Numește, în același timp, cu insistență, starea de spirit a fetei: „Și azi Lina-i mânioasă!/ Mânioasă,/ Ea chiar azi e mânioasă...". Lina este mânioasă din diferite motive, neelucidate nici în această strofă. Fata, aflată de altfel în pragul vârstei critice, se menține într-o umbră de mister, nedezvăluindu-și adevăratele sentimente.

Prezența feminină echivalează cu fragilitatea vegetală, fata fiind extrem de sensibilă, iar disponibilitățile sale psihologice multiple. Fata este un echivalent teluric al solarului, incertitudinea asupra sentimentelor băiatului determinând această stare de mânie.

c) Faptul că în textul definitiv al poeziei (din volumul „Balade și idile", 1893) nu apare cuvântul „mânioasă", identic cu titlul, sporește gradul de sugestie al versurilor, cititorul fiind mereu pus în situația de a compara manifestările fetei cu ideea enunțată prin titlu, dând o mai mare coerență ansamblului.

◆ CONCEPTE OPERAȚIONALE ◆

IDILĂ. Termenul provine din fr. *idylle*, cf. gr. *eidyllion*, „mic tablou poematic", desemnând o specie a liricii pastorale care evocă, într-o viziune naivă și sentimentală, tablouri rustice, liniștite, cu scene de viață simplă, uneori cu povești de dragoste inocentă și plină de grație. Decorul pastoral sau rural joacă un rol deosebit de important în idilă, devenită un mijloc de exprimare a sentimentului de dragoste. S-a dezvoltat în Grecia antică, prin „Idilele" lui Teocrit. Poezia anacreontică și "micul clasicism" al scriitorilor români premoderni artificializează idilismul pastoral, dându-i coloratură de salon aristocratic.

În literatura română, au scris idile Vasile Alecsandri („Rodica"), George Coșbuc („La pârâu", „Rea de plată" etc.), Șt. O. Iosif („Doina"), Nicolae Labiș („Idilă"). În literatura universală sunt cunoscute „Bucolicele" („Egloga"), de Vergiliu, „Idile", de Teocrit, „Păstorul", de Heinrich Heine.

SĂMĂNĂTORISM. Revista înființată de Al. Vlahuță și George Coșbuc, „Sămănătorul" (1901-1910), este și cea care dă numele curentului. Principalul teoretician este însă N. Iorga, el preluând conducerea revistei între anii 1902-1906, propagând ideile sale și în „Neamul românesc literar". Alte reviste cu aceeași orientare sunt „Luceafărul", „Junimea literară", „Făt-Frumos".

Ideea principală a curentului viza lumea țărănească: ea trebuia luminată, adusă la un nivel mai înalt de cultură, necesar pentru pregătirea reformelor sociale. Era făcută critica instituțiilor, a orașului văzut ca sursă de rele, opus spațiului rural, care excela prin puritate. Tendințele sămănătoriste se manifestă încă din secolul al XIX-lea, în revistele „Viața", „Vatra", „Povestea vorbii". **Idilismul, exaltarea nostalgică a trecutului, romantismul** legat de așezările rurale și **bucolismul** sunt tot atâtea idei manifestate în interiorul curentului. Șt. O. Iosif, Octavian Goga, Emil Gârleanu, Mihail Sadoveanu (în prima fază a creației sale) sunt reprezentanți ai curentului. Caracteristici ale sămănătorismului sunt: **1.** Întoarcerea spre trecutul idealizat, lucru observat, de pildă, în „Nucul lui Odobac", de Emil Gârleanu. **2.** Idilismul, imaginea pitorească, predilecția pentru peisaje bucolice, liniștite („Ciobănașul" din ciclul „Icoane din Carpați", de Șt. O. Iosif). **3.** Sentimentul dezrădăcinării de sat, în „Copil sărman", de Șt. O. Iosif, și „Nepotrivire", de Octavian Goga. **4.** Predilecția pentru scene tari și pentru vitalism.

POPORANISM. Termenul provine de la cuvântul **poporan**; este numit **narodnicism** în Rusia, reprezentat de o mulțime de scriitori, Zaicenko, Lavrov, Mihailovski, Korolenko, Uspenski. În România, mișcarea începe cu articolele lui C. Stere, în „Evenimentul", „Socialiștii și mișcarea națională". Ca ideologie, milita pentru combaterea marasmului în care trăiau masele țărănești, prin înlăturarea inculturii, rol ce trebuie atribuit intelectualilor. Garabet Ibrăileanu propune denumirea de **poporanism** în revista „Viața românească", apărută în 1906 și continuându-și activitatea până în 1916, apoi în serii între 1920-1940, 1944-1946, iar după aceea, cu alte orientări, din 1948 până azi. Dintre ideile curentului menționăm **necesitatea reflectării veridicului în artă, exaltarea trecutului istoric și a rolului țărănimii, promovarea unei literaturi realiste, democratice, luminarea țărănimii și simpatia față de această categorie socială, atitudinea realist-critică**. Poporanismul se opune, prin structura lui, sămănătorismului. Pentru Ibrăileanu, poporanistul trebuie să fie capabil să răspândească **în lumea cultă simpatia pentru țăran**.

Scriitori cu tendințe poporaniste sunt Jean Bart, Spiridon Popescu, Paul Bujor, Octavian Goga, Mihail Sadoveanu, Gala Galaction.

NU TE-AI PRICEPUT

În poezia „Nu te-ai priceput", eul liric își transferă trăirile și observațiile unui personaj feminin, fetei îndrăgostite, printr-o **lirică a rolurilor**, dominantă în idilele lui George Coșbuc. Poezia este alcătuită din patru strofe a câte 11 versuri, primul și ultimul din fiecare fiind un **laitmotiv**, care, prin insistență, dezvoltă întreaga argumentare lirică. Strofa începe cu un enunț tranșant, un reproș fără posibilitate de replică, „Nu te-ai priceput!", argumentat în 10 versuri, și se încheie, în chip de concluzie, cu versul „Că nu te-ai priceput", într-o intenție de a justifica, prin **monolog liric**, eșecul dragostei celor doi protagoniști.

Poezia exprimă, în această formă cizelată cu minuție, tema iubirii neîmpărtășite fetei de către băiatul timid, aflat încă la vârsta primilor fiori ai dragostei: „– Nu te-ai priceput! –/ Singur tu nu mi-ai plăcut,/ Că eu tot fugeam de tine?/ O, nu-i drept, nu-i drept, Sorine!/ Ți-am fost dragă, știu eu bine./ Dar, să-mi spui, tu te-ai temut./ Și eu toate le-am făcut,/ Ca să poți să-mi spui odată,/ Să mă-ntrebi: «– Mă vrei tu, fată?»/ Și plângeam de supărată,/ Că tu nu te-ai priceput.". Băiatul, novice în jocul subtil al dragostei, nu reușește să citească gândurile ascunse ale fetei, să fie mai îndrăzneț și să folosească pașii cunoscuți ai dragostei. Scenariul erotic, desprins dintr-un cod nescris al iubirii, presupune jocuri subtile de gesturi, de replici și atitudini, pertractări, renunțări aparente, pentru a potența tensiunea sentimentului, și reveniri pentru a culege roadele neliniștii, ale incertitudinii și ale așteptării: „Nu te-ai priceput!/ Am fost rea și n-aș fi vrut/ Să te las, ca altă fată,/ Să mă strângi tu sărutată?/ Dar m-ai întrebat vrodată?/ Mă-nvingea să te sărut/ Eu pe tine! Pe-ntrecut/ Chip cătam cu viclenie/ Să te fac să-ntrebi, și mie/ Mi-a fost luni întregi mânie/ Că tu nu te-ai priceput.". Fata, prin statutul ei social din lumea rurală arhaică, așteaptă ca băiatul să facă primele încercări, să conducă jocul de cucerire erotică, după un cod plin de delicii, constituit de-a lungul timpului. Durerea ei, deplânsă cu intensitate lirică, rezultă din așteptare și din incapacitatea flăcăului de a declanșa **ritualul dragostei**, prin care devenea posibilă apropierea dintre el și fată, împlinită poate și prin hotărâri matrimoniale, firești în lumea satului: „Zici că de m-ai fi cerut/ Mamei tale noră-n casă,/ N-aș fi vrut să merg? E, lasă!/ Că de-o fată cui-i pasă,/ Nu se ia după părut!". În acest ritual firesc al vârstei nubile, băiatul ar fi avut rolul esențial al pornirii lui, întregul scenariu decurgând apoi de la sine: „Tu să fi-nceput iubitul,/ Că-i făceam eu isprăvitul."

„Nu te-ai priceput" este un discurs liric plin de ingenuitate despre modul ratării unei povești erotice prin nerespectarea regulilor nescrise ale ritualului iubirii.

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (SIGMA)

Ex. 4/ p. 147. Dat fiind faptul că „în toate trei cazurile avem de-a face cu subiectivitatea poetului în căutarea limbajului potrivit" (cf. N. Manolescu, „Poezia ca teatru" în „Teme 3", ed. cit.), credeți că este posibilă și a patra soluție de răspuns? Credeți că ceea ce este disimulat în acest text este „subiectivitatea" poetului?

Se pare că, dintre cele trei modalități de exprimare poetică, **lirica eului, lirica „măștilor"** și **lirica rolurilor** (Tudor Vianu), George Coșbuc alege, pentru obiectivarea lirismului său, o a patra soluție: transferul discursului liric propriu în seama fetei îndrăgostite, păstrând însă viziunea estetică, sensibilitatea și tehnica scenică specifică poetului trecut prin cultură profundă. De aceea, dincolo de naivitățile, ingenuitățile și micile viclenii ale jocului erotic se simte o privire uşor ironică sau numai amuzată, cu o precisă dozare a detaliilor şi a efectelor. Printr-un monolog liric în faţa unui interlocutor imaginar, căruia îi anticipează şi reacţiile, fata preia, la persoana I, întregul discurs al eului liric exprimându-şi nemulţumirea că iubitul nu îi înţelege şi nu îi răsplăteşte dragostea, nereuşind să intre mai rapid în graţiile ei. Băiatul este, în viziunea fetei, cel stăpân pe destinul lor, având „pâinea şi cuţitul" în jocul erotic, fiind obligat să preia iniţiativa şi să conducă scenariul amoros. Poetul se dovedeşte un cunoscător perfect al psihologiei feminine, gesturile, gândurile şi atitudinile fetei reliefând o stare de spirit complexă, compusă din ingenuitate, sinceritate, viclenie feminină, pragmatism în împlinirea chemării speciei.

Subiectul poeziei este firesc, preluat din atmosfera lirică a satului, din evenimentele importante ale acestuia: ivirea primilor fiori erotici la fată şi impulsivitatea acesteia determină starea de nelinişte a tinerei, nemulţumită de lentoarea gesturilor amoroase ale băiatului. Poezia se traduce printr-o parcurgere rapidă a stărilor de spirit, ceea ce îi conferă oralitate, posibilitatea de a exprima stări de spirit diverse, precum mânia, confuzia, nemulţumirea, viclenia procedurală a fetei, timiditatea şi stângăcia băiatului, care nu găseşte prilejuri de a o strânge în braţe pe nubilă. Temele poeziei sunt dragostea neîmpărtăşită şi impulsivă, precum şi etapele ritualului erotic.

NOAPTE DE VARĂ

Poezia, prima din volumul „Balade şi idile" (1893), este **un pastel** cu note de **idilă**, în care imaginea satului şi a naturii în amurg se subordonează unui sentiment discret, erotic, perceput în final ca o emanaţie a spiritului universal, a „duhului sfânt" ce cuprinde, în puterea nopţii, întreaga lume. Involuntar, după o dinamică firească a naturii cuprinse de înserare, Coşbuc repetă aproape întocmai, desigur cu alte mijloace artistice, un mecanism poetic deja uzitat de Ion Heliade-Rădulescu, în fragmentul de pastel din „Zburătorul", şi de Mihai Eminescu, în „Sara pe deal". „Noapte de vară" este, la rândul ei, o **poezie a înserării**, a retragerii oamenilor şi a vieţuitoarelor de pe spaţiile întinse ale zilei în toposul ocrotit al casei şi al satului.

O primă strofă, cu rol de incipit, de atmosferizare, marchează momentul amurgului, perceput la nivelul stingerii luminii solare. Natura e încă plină de lumină, supusă solarităţii unui peisaj transcendent, în care, treptat, se instituie umbrele nopţii: „Zările, de farmec pline,/ Strălucesc în luminiş;/ Zboară mierlele-n tufiş/ Şi din codri noaptea vine/ Pe furiş.". Tabloul naturii este larg, deschis, proiectat în jariştea cosmică, reliefat de imaginea zărilor cuprinse de lumina înserării, de un crepuscul liniştitor, în timp ce păsările cântătoare se pregătesc pentru ritualul nocturn al somnului. Lumina pare lichefiată, adunată toată în luminişul codrilor, filtrată de imensa concentrare a elementului vegetal, în retragere subtilă din faţa nopţii, văzută ca o emanaţie telurică, „pe furiş", din adâncurile domului silvan. Încă din prima strofă, poezia sugerează stingerea treptată a mişcării terestre, starea de imobilism de care este cuprinsă întreaga natură. Următoarele trei strofe surprind mişcarea terestră, deplasarea către centru a întregii suflări a satului, secvenţă aflată sub semnul unui verb cu sens edificator: „vin", repetat aproape obsesiv, de cinci ori. În satul atemporal românesc toate vin, se adună într-un spaţiu ocrotit, al liniştii şi al somnului: carele încărcate „vin încet şi scârţâind"; turmele grele, la fel ca în poeziile amintite mai sus, „s-aud mugind"; „flăcăii vin pe luncă/ Hăulind"; nevestele vin de la râu, „cu cofiţa pe-ndelete"; stoluri de fete „vin cântând" de la seceriş; „De la gârlă-n pâlcuri dese/ Zgomotoşi copiii vin.". Imaginea e de **tablou bucolic**, etern, zugrăvit ca în idilele antice ale lui Teocrit, care a surprins liniştea câmpenească şi viaţa simplă şi curată de la ţară. O singură secvenţă mai surprinde viaţa satului în tumultul amurgului, „Satul e de vuiet plin", în contrast cu fumul ascensiv, ce străbate înaltul, într-o năzuinţă de echilibru cu ritmurile cosmice: „Fumul alb alene iese/ Din cămin.".

Diminuarea mişcării prefigurează intrarea treptată în lumea lui Hypnos, zeul somnului, şi, în final, liniştea totală a întregii firi, percepută la scară cosmică, din care până şi timpul este eliminat ca dimensiune. Noaptea, personificată; este caldă, venind dinspre codri încet, invadând locurile în mod discret, nota de mister din final fiind abia sesizabilă. Pe această **gradaţie descendentă** a înserării, zgomotele se sting treptat, iar natura se acoperă de o linişte deplină: „Dar din ce în ce s-alină/ Toate zgomotele-n sat,/ Muncitorii s-au culcat./ Liniştea-i acum deplină/ Şi-a-noptat.". Fenomenul stingerii cuprinde chiar focul din vatră, devenit tot mai lipsit de putere şi de strălucire, în timp ce, din umbrele nopţii, se trezesc sunete ale unui bestiariu cu sursă mitologică autohtonă: „Focul e-nvelit pe vatră,/ Iar opaiţele-au murit,/ Şi prin satul adormit/ Doar vrun câne-n somn mai latră/ Răguşit.". Liniştea satului presupune astfel existenţa unui spirit etern al aşezării, al vetrei, ceea ce aminteşte de o arhaitate pregnantă, de reminiscenţe ale credinţelor păgâne.

Apariţia lunii dobândeşte puterea unui act hierofanic, prezenteificat prin interjecţie, ceea ce presupune o vizualizare puternică a văzduhului; e plină de mister, ca în tablourile romantice, surprinsă într-o gradată mişcare ascensională: „Iat-o! Plină, despre munte/ Iese luna din brădet/ Şi se-nalţă, încet-încet,/ Gânditoare ca o frunte/ De poet.". Luna îşi proiectează imaginea celestă asupra codrilor, într-o armonie cosmică, ritmată, în plan terestru, de sunetul onomatopeic al codrilor şi al căderilor de ape: „Ca un glas domol de clopot/ Sună codrii mari de brad;/ Ritmic valurile cad,/ Cum se zbate-n dulce ropot/ Apa-n vad.". Apa este asociată adeseori cu liniştea, clipocitul ei prefigurând o coborâre spre somn, spre eternitatea visului, într-o tonalitate la fel de imaterială ca dorul. Valurile cad „ritmic", figurând energia niciodată înfrântă a eşafodajului naturii, în timp ce codrii acompaniază această orchestră molcomă a unei entităţi spirituale invizibile, discrete, într-un registru senzorial aproape imperceptibil.

Tonurile liniştii devin ele înseşi sensibile, ca o stare de graţie a întregului cadru, terestru şi cosmic: „Dintr-un timp şi vântul tace;/ Satul doarme ca-n mormânt –/ Totu-i plin de duhul sfânt:/ Linişte-n văzduh şi pace/ Pe pământ.". Este clipa ideală a deşteptării tensiunilor lăuntrice ale firii, care pun în mişcare dorul, ca emanaţie a unei atracţii erotice universale, de împlinire, de recompunere a părţilor în totul originar: „Numai dorul mai colindă,/ Dorul tânăr şi pribeag,/ Tainic se-ntâlneşte-n prag,/ Dor cu dor să se cuprindă,/ Drag cu drag.". Apariţia „dorului" se înscrie în coordonatele spaţiului-matrice de care aminteşte, mai târziu, Lucian Blaga, hierofania care stabileşte punctul de legătură între multiplele planuri ale universului, terestru şi cosmic, real şi ireal, uman şi universal.

SATUL ETERN, ARHETIPAL. Semnele apropierii momentului atemporal al împlinirii sentimentului erotic sunt date de stingerea treptată a mişcării şi a sunetelor din lumea terestră, a satului arhetipal. Tăcerea care se instituie deasupra satului este semnul intrării pe alt tărâm, al unei atemporalităţi profunde, al lumii înscrise în tipare arhaice, stabile, prin repetabilitatea lor, din vremi îndepărtate. În substanţa lui profundă, **satul** lui Coşbuc este **arhetipal** şi **atemporal**, înscris într-un cadru de arhaitate ce răzbate în momente de linişte profundă, emanată din ritmurile cosmice.

Aceeaşi atmosferă este descrisă în poemul „Zburătorul", de I. H.-Rădulescu, astfel deschizându-se porţile mitice ale manifestării sentimentului erotic.

IDILĂ ŞI PASTEL. Poemul are un dublu statut, de **pastel** şi de **idilă**, surprinzând deopotrivă imaginea unei naturi calme şi a oamenilor ce se pregătesc, într-o atmosferă bucolică, de înserare şi de somn. Lumea întreagă este supusă unei treceri treptate spre linişte şi spre sonuri tăcute, molcome, care prefigurează manifestări ale transcendentului, ca trăire înălţătoare a spiritului, prin iubire, în finalul pastelului singura mişcare fiind dorul, atracţia erotică, proiectată la scară universală.

Imaginea idilică a vieţii rurale este sugerată de mişcarea terestră premergătoare somnului, în care om şi vieţuitoare năzuiesc, într-o mecanică străveche a firii, către adăpost şi odihnă. Scârţâitul carelor de muncă determină starea de împlinire a vieţii rurale, iar oamenii sunt surprinşi într-o specificitate a vârstelor şi a preocupărilor: flăcăii „vin pe luncă/ Hăulind", copiii vin de la scăldat „(î)n pâlcuri dese", iar prezenţa feminină nu se lasă aşteptată în acest tablou cananeean: „Cu cofiţa pe-ndelete,/ Vin neveste de la râu;/ Şi cu poala prinsă-n brâu,/ Vin cântând în stoluri fete/ De la grâu." Se repetă aici un tablou al liniştii ce vine din vechime, din timpuri îndepărtate, din idilele greceşti al lui Teocrit sau din „Georgicele" şi „Bucolicele" lui Vergiliu.

EROSUL, EXPRESIE A ARMONIEI COSMICE. Lumea, la început dinamică, se linişteşte treptat, pe măsură ce noaptea se întinde peste sat. Estomparea treptată a zgomotelor determină o linişte comparabilă cu aceea din momentul Genezei, din timpul primordial. Armonia dintre planul cosmic şi cel teluric se împlineşte sub razele lunii, a cărei apariţie, parcă din planul terestru, semnifică triumful nopţii peste un cadru toropit treptat de somn: „Iat-o! Plină, despre munte/ Iese luna din brădet/ Şi se înalţă, încet-încet,/ Gânditoare ca o frunte/ De poet.". Luna potenţează imaginea magică a satului şi a naturii aflate în adormire, întreaga fire continuându-şi neabătută ritualul de perfectă armonie: „Ca un glas domol de clopot/ Sună codrii mari de brad;/ Ritmic valurile cad,/ Cum se zbate-n dulce ropot/ Apa-n vad.". Liniştea sporeşte pe măsură ce satul se adânceşte mai mult în noapte şi vântul însuşi, cel mai dinamic element al naturii, îşi opreşte zbaterea, încât satul întreg devine un mormânt cosmic: „Dintr-un timp şi vântul tace;/ Satul doarme ca-n mormânt –/ Totu-i plin de Duhul sfânt/ Linişte-n văzduh şi pace/ Pe pământ.". În acest context, esenţa spirituală a lumii se regăseşte pe sine, reluând ciclurile vieţii într-un spaţiu bucolic, într-o hierofanie cu mesaj erotic ce începe în momentul maxim al liniştii cosmice: „Numai dorul mai colindă,/ Dorul tânăr şi pribeag,/ Tainic se-ntâlneşte-n prag,/ Dor cu dor să se cuprindă,/ Drag cu drag.". Dorul, ca entitate imaterială, se adaugă armoniei universale în care se înscrie sentimentul iubirii.

Astfel, omul se integrează firesc într-un peisaj panteist, care îl prelungeşte spiritual şi îl integrează într-o entitate mai cuprinzătoare, spiritul universal către care năzuieşte, mai ales prin potenţarea, în adâncurile nopţii, a sentimentului erotic. Omul se află într-o relaţie de armonie cu elementele cosmice, situat într-un punct central, de contingenţă a planurilor teluric şi uranic. Poezia prezintă, încă din primele strofe, o atracţie irezistibilă a acestui topos, spre care omul vine, în care se adună ca în preajma unui ritual de taină.

Manualul CORINT 1

MOARTEA LUI FULGER

„Nunta Zamfirei" şi „Moartea lui Fulger" sunt numai două **balade culte** dintr-un amplu proiect ce îşi propunea înscrierea existenţei poporului român într-o viziune mitologică şi epopeică, după cum însuşi poetul mărturisea în prefaţa la volumul „Fire de tort" din 1896: „M-a tot frământat ideea să scriu un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului şi să le leg astfel, ca să le dau unitate şi extindere de epopee.". Cele două poeme fixează momente esenţiale ale existenţei, o „polarizare mitologică a vieţii şi morţii" (Petru Poantă), zugrăvind „feeria nupţială" în „Nunta Zamfirei" şi ritualitatea şi problematica fenomenului extincţiei în „Moartea lui Fulger". George Coşbuc înscrie astfel viaţa şi moartea, riturile de trecere, într-un tipar arhaic al satului ardelean, pliindu-se pe o filozofie devenită matrice existenţială a unui întreg popor.

Poetul dă textului, prin incipit, aspectul fulgurant al baladelor culte romantice, cu un tablou dinamic, în care un sol aduce de pe câmpul de luptă vestea năprasnică a morţii lui Fulger. Semnul nefast al trecerii în nefiinţă al celui mai iubit erou vine din zarea îndepărtată, care se închide treptat, până la imaginea cavalcadei disperate a mesagerului: „În goana roibului un sol,/ Cu frâu-n dinţi şi-n capul gol,/ Răsare, creşte-n zări venind,/ Şi zările de-abia-l cuprind,/ Şi-n urmă corbii croncănind/ Aleargă stol.". Întoarcerea lui Fulger printre ai săi e însoţită, ca un cortegiu funerar, de stolul de corbi, ei înşişi mesageri simbolici ai morţii. Atmosfera funebră se instaurează rapid în poezie, în „goana roibului", semn că veştile rele se răspândesc cu repeziciune peste tot, până la vizualizarea imaginii concrete, brutale a morţii: „El duce regelui răspuns,/ Din tabără. Şi ţine-ascuns/ Sub straiul picurând de ploi/ Pe cel mai bun dintre eroi –/ Atâta semn de la război/ Şi-a fost de-ajuns!".

Ca în eposul popular, eroii mor departe de casă, în lupte crâncene, dând, în concepţia lui Coşbuc („O luptă-i viaţa"), un sens moral trecerii pe pământ: „Pe Fulger mort! Pe-un mal străin/ L-a fulgerat un braţ hain!/ De-argint e alb frumosu-i port,/ Dar roş de sânge e-albul tort,/ Şi pieptul gol al celui mort/ De lănci e plin.". După acest **moment epic distinct**, poezia continuă cu **secvenţe alternante**, fixând fie jalea fără margini pricinuită părinţilor de moartea eroului, fie momente ale ritualului de înmormântare, unitatea acestor cadre aparent disparate fiind dată de cadenţa metrică a versurilor, care subliniază ideea trecerii neînduratoare, indiferentă la durerea umană, la tragicul existenţei. Poezia „Moartea lui Fulger" este astfel o suită de instantanee, de „frame"-uri succesive ce surprind moartea tânărului fecior de crai, durerea mamei şi a craiului, precum şi reacţia bătrânului sfetnic. Vestea că Fulger este mort zdrobeşte inimile părinţilor: „Sărmanul crai! Când l-a văzut/ Şi când de-abia l-a cunoscut,/ Cu vuiet s-a izbit un pas/ De spaimă-n lături şi-a rămas/ Cu pumnii strânşi, fără de glas,/ Ca un pierdut.". Fulger este un voinic comparabil cu eroii din mitologiile vechi, de aceea moartea lui este de mirare: „Să-i moară Fulger? Poţi sfărma/ Şi pe-un voinic ce cuteza/ Să-nalţe dreapta lui de fier/ Să prindă fulgerul din cer?/ Cum pier mişeii, dacă pier/ Cei buni aşa?". Trecerea în moarte a lui Fulger este ireversibilă, încât, în viziunea tatălui îndurerat, şi elementele naturii trăiesc o tragică schimbare: „Dar mâne va mai fi pământ?/ Mai fi-vor toate câte sunt?/ Când n-ai de-acum să mai priveşti/ Pe cel frumos, cum însuţi eşti,/ De dragul cui să mai trăieşti/ Tu, soare sfânt?"

La aflarea cumplitei veşti, şi mama lui Fulger dobândeşte înfăţişare de eroină dintr-o tragedie antică: „Suflet pustiit!/ Cu părul alb şi despletit/ Prin largi iatacuri alerga,/ Cu hohot lung ea blăstema,/ Şi tot palatul plin era/ De plâns cumplit.". Dispariţia lui Fulger este văzută ca o absenţă capitală în planul real, al vieţii obişnuite, o „lacună a faptului de a trăi" (Edgar Papu), ireversibilitatea extincţiei fiind sfâşietoare. Atitudinea mamei, care oscilează între revoltă şi blestem, e firească, ştiută din cele mai vechi timpuri, fiind o izbucnire plină de revoltă împotriva legilor divine ale morţii, împotriva iraţionalului dispariţiei persoanei fizice. Moartea este o taină a cărei esenţă simplii muritori nu o pot pricepe, din cauza „întunecării" minţilor de către zei în momentul mitic al sfidării acestora, după cum afirmă toate mitologiile lumii. Totuşi, reminiscenţe ale sufletului determină starea de aşteptare perpetuă a celui dispărut, a cărui prezenţă este încă resimţită de mamă prin freamătul roibilor tropotind: „– De dorul cui şi de-al cui drag,/ Să-mi plângă sufletul pribeag,/ Întreagă noaptea nedormind,/ Ca s-aud roibii tropotind,/ Să sar din pat, s-alerg în prag,/ Să te cuprind!". Cu „sufletul pribeag", femeia încearcă să regăsească fiinţa pierdută, dorind să fie îngropată alături de fiul iubit: „Nu-l dau din braţe nimănui!/

Închideţi-mă-n groapa lui –/ Mă laşi, tu, Fulgere, să mor?/ Îţi laşi părinţii-n plâns şi dor?/ O, du-i cu tine, drag odor,/ O, du-i, o du-i!”. Mama nu are puteri supranaturale, „glas de vifor”, „mâni de fer”, nu e de „de foc” pentru a-l reînvia printr-un ritual magic. Nu are nici puterea hiperbolică de a-l plânge într-o jelanie de proporţii universale: „N-ai mări de lacrămi, mări să plângi.”.

Poezia alternează, în continuare, între o **meditaţie gravă asupra morţii** şi descrierea, în registru liric de jelanie profundă, de bocet, a **ritualului de înmormântare**, în el recunoscându-se uşor elemente tradiţionale româneşti. Mortului i se împlineşte un ritual respectat cu sfinţenie, în care toate semnele se conjugă pentru a-i face mai uşoară trecerea în lumea cealaltă: pe piept i se aşază „colac de grâu de-un an”, în locul buzduganului i se pun „făclii de ceară”, iar în mână un ban pentru a ajunge în tărâmul umbrelor. Toate au rosturi precise, Coşbuc excelând în plasticizarea spaţiilor nepătrunse ale morţii: „Cu făclioara pe-unde treci,/ Dai zare negrelor poteci/ În noaptea negrului pustiu,/ Iar banu-i vamă peste râu./ Merinde ai colac de grâu/ Pe drum de veci.”. Coşciugul este de argint, parcă pentru a-l feri de spiritele rele, de stafii: „Şi-ntr-un coşciug de-argint te-au pus/ Deplin armat, ca-n ceruri sus/ Să fii întreg ce-ai fost mereu,/ Să tremure sub pasu-ţi greu/ Albastrul cer, la Dumnezeu/ Când vei fi dus.”. Îngerii vor rămâne încremeniţi, „de răsuflet goi”, când vor vedea chipul de războinic viteaz al mortului, iar soarele, la o pierdere atât de grea, îşi va schimba mersul pe cer, va merge ”înapoi,/ Spre răsărit...”.

La înmormântarea lui Fulger participă, alături de popor, şi toţi războinicii morţi, parcă treziţi de acest tablou de sfârşit de lume: „Iar când a fost la-nmormântat,/ Toţi morţii parcă s-au sculat/ Să-şi plângă pe ortacul lor,/ Aşa era de mult popor/ Venit să plângă pe-un fecior/ De împărat!”. Popii citesc ectenii, clopotele răsună, vestind marea pierdere. Revolta mamei împotriva unei divinităţi nedrepte dobândeşte accente tragice, meditând asupra nimicniciei umane, asupra destinului este de a se naşte şi muri, într-o nedreaptă hotărâre a legilor divine: „Ce urmă lasă şoimii-n zbor?/ Ce urmă, peştii-n apa lor?/ Să fii cât munţii de voinic,/ Ori cât un pumn să fii de mic,/ Cărarea mea şi-a tuturor / E tot nimic.”. Lumea este doar o aparenţă în care nimic nu poate rezista pentru totdeauna: „Părere-i tot, dacă socoţi –/ De mori târziu, ori mori curând,/ De mori sătul, ori mori flămând,/ Totuna e! Şi rând pe rând/ Ne ducem toţi!”. Dumnezeu, creatorul legilor lumii, este învinuit de îngăduirea morţii şi a suferinţelor, chiar de duşmănie împotriva oamenilor: „Eu vreau cu Fulger să rămân!/ Ah, Dumnezeu, nedrept stăpân,/ M-a duşmănit trăind mereu/ Şi-a pizmuit norocul meu!/. E un păgân şi Dumnezeu/ E un păgân.”. Contestaţia puterii divine merge până la revolta supremă, până la propovăduirea necredinţei în Dumnezeu: „De ce să cred în el de-acum?/ În faţa lui au toţi un drum,/ Ori buni, ori răi, tot un mormânt!/ Nu-i nimeni drac şi nimeni sfânt!/ Credinţa-i val, iubirea vânt/ Şi viaţa fum!”.

Poporul care aude aceste vorbe se îngrozeşte, dar intervine acum un factor de echilibru, un sfetnic, un înţelept, probabil un sihastru retras din timp, în vremuri imemoriale, simbol al credinţei neclintite, care găseşte explicaţie acestor lucruri: „Un sfânt de-al cărui chip te temi,/ Abia te-aude când îl chemi:/ Bătrân ca vremea, stâlp rămas,/ Născut cu lumea într-un ceas,/ El parcă-i viul parastas/ Al altor vremi.”. În interpretarea lui, moartea lui Fulger nu este, propriu-zis, o moarte: „Pe cer când soarele-i apus,/ De ce să plângi, privind în sus?/ Mai bine ochii-n jos să-i pleci,/ Să vezi pământul pe-unde treci!/ El nu e mort! Trăieşte-n veci,/ E numai dus.”. Sfântul a trăit pe vremea lui „Crivăţ cel turbat” şi al lui „Volbură-mpărat”, care, ironie a sorţii, confirmare a biruitorului concept „fortuna labilis”, „toţi s-au dus pe-acelaşi drum”. Înţeleptul exprimă aceeaşi concepţie energetistă a lui Coşbuc: arată că viaţa nu-i fum, ci „Război e, de viteji purtat!/ Viaţa-i datorie grea,/ Şi lașii se-ngrozesc de ea –/ Să aibă tot cei lași ar vrea/ Pe neluptat.”. Legile morții nu pot fi cercetate de pământeni necălăuziți de puterea divină: „Trăiește-ți, doamnă, viața ta./ Și-a morții lege n-o căta!/ Sunt crai ce schimbă-a lumii sorți,/ Dar dacă mor, ce grijă porți?/ Mai simte-n urmă cineva/ Că ei sunt morți?”. Singura scăpare de acest destin nefavorabil este „Credința-n zilele de-apoi”: viața este chin, dar ea este dată ca să fie trăită. Doamna ascultă acest sfat, părând să conștientizeze apropierea de imortalitate, imaterializarea, realizând că până și moartea este un vis: „Ea n-a mai plâns, pierdut privea/ La sfetnic, lung, dar nu-l vedea/ Și n-a mai înțeles ce-a zis,/ Și nu vedea cum au închis/ Sicriul alb – era un vis,/ Și ea-l trăia.”. Convertirea la concepția tracilor, care se bucurau de moartea cuiva, are loc brusc, ca o revelație: „Senini de plânset ochii ei,/ Vedea bărbați, vedea femei,/ Cu spaima mută-n jur privea./ Din mult nimic nu-nțelegea;/ Și să muncea să știe ce-i?/ Și nu putea.”. Depărtarea de fenomenul morții se realizează printr-o nouă întunecare a minții: dacă pentru moment apăruse „străfulgerarea” existenței eterne, ea dispare; vocea divină, venind de sus, vestind Lumina eternă, se inserează în mintea mamei lui Fulger, ca o concluzie asupra vieții pământene: „«Nu cerceta aceste legi,/ Că ești nebun de le-nțelegi!/ Din codru rupi o rămurea,/ Ce-i pasă codrului de ea!/ Ce-i pasă unei lumi întregi/ De moartea mea!».”

Sugestii de răspuns la exerciții din manual (CORINT 1)

Ex. 4/ p. 166. Comparați (cu ajutorul unui dicționar mitologic și etnografic) ritualul de înmormântare în spațiul tradițional românesc cu ceremonialul descris în viziunea poetică a autorului.

Ceremonialul funerar este prezentat, în poezie, ca un amestec de credințe păgâne și creștine. Ca reminiscențe ale tradițiilor străvechi, pe pieptul mortului se așază „un colac de grâu de-un an”, o lumânare de ceară în mâna dreaptă, un ban în mâna stângă. Fulger e îmbrăcat în zale, ca orice războinic, e bocit de femei și purtat cu cădelnițe la groapă, cum s-a întâmplat de mii de ori în istoria lumii: „Și-ntr-un coșciug de-argint te-au pus/ Deplin armat, ca-n ceruri sus/ Să fii întreg ce-ai fost mereu,/ Să tremure sub pasu-ți greu,/ Albastrul cer, la Dumnezeu,/ Când vei fi dus.”. Spațiul celest, tremurând sub apăsarea grea a eroului, amintește de Arald din „Strigoii” de Mihai Eminescu.

La ceremonialul propriu-zis se adaugă concepția exprimată în fața morții: toți oamenii sunt o apă și-un pământ: „Ori buni, ori răi, tot un mormânt!/ Nu-i nimeni drac și nimeni sfânt!/ Credința-i val, iubirea vânt/ Și viața fum!”. Cuvintele finale reamintesc că există o artă de a trăi, că viața este o luptă continuă: „De ce să-ntrebi viața ce-i?/ Așa se-ntreabă cei mișei,/ Cei buni n-au vreme de gândit/ La moarte și la tânguit,/ Căci plânsu-i de nebuni scornit/ Și de femei.”. „Legea morții” nu trebuie căutată și înțeleasă, fiindcă este un dat pentru ființa comună și nici un om nu se poate sustrage ei.

OCTAVIAN GOGA

OCTAVIAN GOGA (1881-1938). Mare poet național și social, unul dintre cei mai mari pe care i-a dat Transilvania. Intră năvalnic în literatura română în anul 1905, cu volumul „Poezii”, aducând un suflet împovărat de jalea milenară a „înstrăinatului Ardeal”, de durerile și de suferințele unui popor înrobit străinilor de veacuri întregi. Poetul este un exponent, un glas îndurerat al „pătimirii noastre”; el vine în vâltoarea luptelor naționale cu întreaga moștenire a străbunilor, cu un imens cortegiu de strămoși: „Cu mine vin, roiesc într-una/ Cei fără neam și fără număr,/ Ce-au sprijinit întotdeauna/

Eternitatea pe-al lor umăr./ Vin cei de-o lege cu pământul,/ Copiii soarelui de vară,/ Eu, solul lor, le port cuvântul,/ Şi-n suflet, sfânta lor povară." („Strămoşii"). Poetul se autodefineşte, atât în versuri, cât şi în profunde reflecţii asupra menirii sale, ca un mesager, un purtător de cuvânt al celor mulţi, identificându-se cu totul idealului lor naţional şi social: „Eu n-am fost ţăran, dar am priceput păsurile satului şi m-am contopit cu toate durerile lui". Concepţia lui Octavian Goga, care se ilustrează pregnant în poezia sa, este aceea că „scriitorul trebuie să fie un luptător, un deschizător de drumuri, un mare pedagog al neamului din care face parte, un om care filtrează durerile poporului prin sufletul lui şi se transformă într-o trâmbiţă de alarmă...".

Octavian Goga este **poetul mesianic** prin excelenţă, anunţând în sunete de trâmbiţă de alarmă apariţia nebuloasă a unui **nou început**, este vocea care îl proclamă, devenind purtător de cuvânt pentru **ţara fără steag şi fără spadă,** o lume aparte, cu un destin tragic, cu „o jale nemotivată de popor străvechi îmbătrânit în experienţa crudă a vieţii", cum spune, extrem de inspirat, G. Călinescu. Volumele sale de poezii, mai ales cele de început, sunt sugestive pentru **jalea eternă** a unei lumi cu „un vădit aer hermetic, un Purgatoriu în care se petrec evenimente procesionale", lume silită să îndure aerul malefic al stăpânirilor străine, vizat în primul rând fiind imperiul chezaro-crăiesc: „Poezii" (1905), „Ne cheamă pământul" (1909), „Din umbra zidurilor" (1913), „Cântece fără ţară" (1916). Galeria personajelor dintr-un vechi sat românesc are o tipologie a suferinţei desprinsă din Shakespeare, cum spune Lucian Blaga, printr-un personaj din drama „Meşterul Manole": „Într-un sat de ţărani uscăţivi şi aţoşi găsiţi galeria tuturor marilor chinuiţi, şi pe Hamlet, şi pe Polonius, şi pe Ofelia, şi pe toţi.". **Plugarii** sunt truditorii pământului, poporul de ţărani, înstrăinat şi apăsat de atâtea veacuri, personajul colectiv al satului ardelean, devenit subiect de meditaţie lirică. Din rândul lor se desprind şi se înalţă figurile luminoase ale comunităţii, în poeziile „Apostolul", „Dascălul", „Dăscăliţa", „Lăutarul", luminătorii satelor, „inteligenţia" ardelenească, păstrătoare peste timp a suflului naţional, a idealurilor sacre de libertate.

Satul are o poveste tristă „de mătase", cu o natură pură, paradiziacă, invadată însă de o boală misterioasă, purtătoare de suferinţă: „La noi sunt codri verzi de brad/ Şi câmpuri de mătasă;/ La noi atâţia fluturi sunt/ Şi-atâta jale-n casă./ Privighetori din alte ţări/ Vin doina să ne-asculte;/ La noi sunt cântece şi flori/ Şi lacrimi multe, multe..." („Noi"). În 1905, când se prefigurează, în volumul de „Poezii", această viziune a jalei universale, sentimentul dominant pare acela al adâncirii în melancolie, în tristeţe fără margini, visul neîmplinit fiind stropit cu lacrimi: „Deşertăciunea unui vis/ Noi o stropim cu lacrimi.". Personajele înseşi ale poeziilor ilustrând viaţa satului sunt copleşite de aceeaşi tristeţe misterioasă, condescendenţa poetului răzbătând ca un strigăt disperat al lui Hamlet, ce se adresează, cu craniul lui Yorick în mână, eternităţii: Laie Chiorul este artistul anonim al satelor, dispărut de pe **scenă** („La groapa lui Laie"), **dăscăliţa** este o figură tristă a lumii rurale, uşor idilică, dispărută prea devreme, asociată cu cea a moşnegilor **ceteţi ai cărţilor din strană,** Nicolae plânge pe ascuns în coliba sa. Lumina ce conferă învăţătură nu reuşeşte decât să împrăştie puţin din ecoul tenebrelor, din jalea cu care nevestele vin să-şi plângă „Feciorii duşi în slujbă la-mpăratul". Poarta de salvare este, în acest spaţiu, numai deschiderea spre divinitate, către înaltul cerului, figurat metaforic: luna este „mireasa cerului albastru", „bătrânul soare", la noi, „pe boltă sus e mai aprins", plugarii înşişi oscilând între **durere** şi **înălţare**, între **cumplite suferinţe** şi **alinări sublime**, între **martirajul terestru** şi **graţia divină**. Unei suferinţe pământeşti peste margini, sufletului românului, prin credinţă neclintită, care i-a menţinut fiinţa spirituală în istorie, i se deschid larg porţile cerului: „Doar bunul cerului părinte,/ De sus, pe frunte vă aşază/ Cununa razelor lui sfinte." („Plugarii").

APOSTOLUL

Poezia „Apostolul" dă valoare emblematică uneia dintre figurile reprezentative ale satului ardelean, preotul, păstrător al credinței seculare a neamului, al conștiinței naționale în vremuri de restriște. Textul este structurat simetric, ca și poezia „Dăscălița", deschizându-se și închizându-se cu câte un tablou din natură: „Ca o vecernie domoală/ Se stinge zvonul din dumbravă,/ Pleoapa soarele-și închide/ Sus, pe-o căpiță de otavă.". E o **natură spiritualizată**, cu freamăt stins, de „vecernie domoală", de slujbă religioasă amplificată la dimensiuni cosmice, în care soarele e purtătorul „pleoapei" divine ce se răsfrânge ocrotitor asupra spațiului terestru. Pe acest fundal de litanie cosmică apare chipul apostolului, sprijinit în cârja pastorală, în mijlocul „norodului" pe care îl ocrotește: „Norodul a cuprins podmolul/ Lângă frăgarul din uliță –/ De cârjă sprijinit răsare/ Bătrânul preot la portiță.". În final, reflecția mesianică a preotului se stinge în același mediu cu deschidere către transcendent, de astă dată sub semnul lunii, care îi învăluie fruntea cu o aureolă sacră: „Din cetățuia strălucirii/ Coboară razele de lună,/ Pe-argintul frunții lui boltite/ Din aur împletesc cunună.". Proiecția celestă îl înscrie în rândul făpturilor sfinte, cu rol mesianic, de vestitor al unei lumi noi: „– Cuvine-se hirotonirea/ Cu harul cerurilor ție,/ Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!".

Între aceste două secvențe principale se conturează, adus din umbrele timpului, chipul apostolului, figură centrală a satului ardelean, într-o atmosferă patriarhală, a liniștii depline, evocată atât de blânda strălucire a soarelui, cât și de termeni din registrul arhaic, cu o tentă regională: „podmolul", „frăgarul", „vecernie", într-o realitate creștină dominantă.

Apostolul este o figură emblematică a veacului și a satului ardelean, cu specificitatea sa istorică și socială: „Moșneag albit de zile negre,/ Așa îl pomenise satul,/ Pe pieptărelul lui de lână/ Purtând un ban de la-mpăratul./ Domol, în mijloc se așază,/ Și sprijinind încet toiagul,/ Clipind din genele cărunte,/ Începe-a povesti moșneagul.". Portretul apostolului seamănă, prin statornicie, cu al magului eminescian, situat însă nu într-o atemporalitate îndepărtată, ci în eternitatea satului ancestral din Ardeal. Preotul, el însuși cu însemnele eternității („albit de zile negre,/ Așa îl pomenise satul", „Clipind din genele cărunte"), este depozitarul faptelor trecute, al memoriei colective, din care „începe a povesti". Are, totodată, semnele înțelepciunii, ale acumulării unei experiențe milenare a unui întreg popor, cât și ale conștiinței cristalizării acestuia în formele distincte de neam adânc ancorat în trecutul istoric.

Scena la care asistă „întreg poporul" este simbolică, sugerând marea încredere avută în preot, văzut ca un luminător al satului și purtător al speranței într-o viață mai bună: „Întreg poporul ia aminte,/ Ascultă jalnica poveste,/ Și fusul se oprește-n mâna/ Înduioșatelor neveste./ Moșnegii toți fărâmă lacrimi/ Cu genele tremurătoare,/ Aprinși, feciorii strâng prăseaua/ Cuțitului din cingătoare.". Toate cuvintele din aceste versuri, „jalnica poveste", „lacrimi", „genele tremurătoare", feciorii care „strâng prăseaua/ Cuțitului din cingătoare.", semnifică jalea milenară a poporului din Ardeal, așteptarea neîmplinită a mântuirii neamului de sub stăpânire străină. Glasul apostolului devine o voce mesianică, în care se proiectează un viitor așezat sub semnul norocului, al altei sorți, mai blânde, eliberate de patimi seculare: „Atâtea patimi plâng în glasul/ Cuvântătorului părinte,/ Și-atâta dor aprind în inimi/ De clipa răzbunării sfinte./ Bătrânul mag înalță fruntea,/ Ce sfânt e graiul gurii sale:/ Din el va lumina norocul/ Acestui neam sfârșit de jale!”. Sătenii participă la o slujbă inedită, a eliberării de asuprire, a dorinţei de revoltă, de libertate, preluată, amplificată, ca într-o cutie de rezonanţă, de întreaga natură, ea însăşi devenită geamăt secular, furtună de nestăvilit a răzbunării, care o transmite, prin toate elementele sale, cerului pentru binecuvântare: „Acelaşi dor tresare-n piepturi/ Când glasul strigător răsună,/ Şi geamăt înfioară firea/ Prelung şi greu, ca o furtună./ Frăgarul îşi îndoaie coapsa,/ Iar de prin văi purcede vântul,/ Prin largul albelor văzduhuri,/ Să ducă cerului cuvântul.”. Schimbarea premonitorie se simte în întreaga fire, în înfiorarea frăgarului, în albele văzduhuri, în vântul care bate cu putere de-a lungul văilor. Dumnezeu îşi arată semnele dintr-o depărtare benefică, din perspectiva timpurilor ce vor veni, iar înfiorarea glasului divin, profeţit de apostol, văzut ca un punct de contingenţă cu hierofanicul, se reflectă în natura întreagă.

Luna devine, în finalul poeziei, martor la acest spectacol hierofanic, de invocare a forţelor divine, de înfăptuire a unei „cine de taină”: „Din cetăţuia strălucirii/ Coboară razele de lună,/ Pe-argintul frunţii lui boltite/ Din aur împletesc cunună./ – Cuvine-se hirotonirea/ Cu harul cerurilor ţie,/ Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie!”. Poetul vede astfel în apostol o figură vizionară, mesianică, simbol al statorniciei şi al biruinţei, comparabil cu magul din „Sacontala”, care şade de un milion de veacuri nemişcat, încremenit în atemporalitate, cu ochii ţintă în soare, pentru a străjui vremurile viitoare. În poezia lui Goga, fruntea lui este argintată de razele selenare, vestind magia, punctele de inflexiune ale istoriei, de unde începe decăderea unei puteri până atunci dominante. Fruntea magului este boltită, semn al înţelepciunii, deşi vremea îl împresoară, cu zilele ei negre, şi îl hărăzeşte unui destin pământean. Apostolul are premoniţia vremurilor viitoare, deţine „harul cerurilor” şi hirotonirea necesară, punct de imersiune a sacrului în profan, încât percepe sensurile şi vibraţiile istoriei, ale timpului şi direcţia în care acesta se va schimba.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 4/ p. 172. Justificaţi aprecierea unanimă potrivit căreia poezia lui O. Goga are un dublu caracter – protestatar şi mesianic.

Poezia lui Goga se înscrie în registrul vocilor lirice mesianice, profeţind românilor din Ardeal un viitor aureolat de puterea divină. Un astfel de personaj „luminat” este „apostolul”, figură importantă a satului, capabil să catalizeze forţele ancestrale ale oamenilor simpli în lupta pentru libertate. El este „un moşneag albit de zile negre”, un depozitar al memoriei colective, al timpurilor de odinioară. Sub efectul vorbelor sale, comunitatea întreagă îşi întăreşte încrederea în viaţă: „Moşnegii toţi fărâmă lacrimi,/ Ascultă jalnica poveste,/ Şi fusul se opreşte-n mâna/ Înduioşatelor neveste.”. Tonul profetic al versurilor vesteşte vremurile viitoare, singurele capabile să dea o nouă înfăţişare lumii rurale: „Drept-vestitorule apostol/ Al unei vremi ce va să vie.”. Dacă în poezia „Rugăciune”, strigătul era inspirat de puterea divină, prezentă sub forma fulgerelor albăstrui, în „Apostolul” această stare de conexiune a fiinţei cu primordialitatea se realizează prin intermediul unui preot, o entitate comparabilă cu druizii de altădată sau cu preoţii geto-daci. Neamul pe care îl îmbărbătează este „sfârşit de jale”, aflat în punctul cel mai coborât al istoriei, urmând să-şi reia urcuşul, prin speranţă şi năzuinţă spre libertate. La acest spectacol participă întreaga natură şi lumea satului, care percepe puterea actului hierofanizator al întregului.

DE DEMULT...

Poezia „De demult..." începe cu o imagine de conspirativitate nocturnă, într-o atmosferă de mister, desprinsă, în mod neobişnuit, din peisajul bucolic dimprejur: „Tot mai rar s-aud în noapte clopotele de la strungă.../ Patru inşi la popa-n casă ţin azi sfat de vreme lungă.// Într-un sfeşnic ard pe masă două lumânări de ceară,/ Plin de grije, peană nouă moaie popa-n călimară:// «Patru juzi din patru sate, de la Murăş mai la vale,/ Cu supunere se-nchină astăzi înălţimii-tale...»". Început parcă de epopee, în care se transcrie durerea oprimării de veacuri a unui popor ce iubeşte spaţiile libere ale înălţimilor. Ne aflăm în universul poetic al lui Octavian Goga şi preotul este un apostol al satului, om de suflet românesc şi de cultură, care înmoaie „peana" în călimară pentru a scrie mai departe, la împărat: „Luminate împărate! Scriem carte cu-ntristare,/ Ne-au luat păşunea domnii, fără lege şi-ntrebare...// Semne-aveam, şi-n miezuine le-au fost pus de mult bătrânii,/ De pe când în ţara asta numai noi eram stăpânii..." .

Realitatea descrisă de preot, într-un cadru temporal îndepărtat, este aceea cunoscută dintotdeauna: domnii cei străini de ţară asupresc poporul şi înlesnesc luarea pământului de către cei puţini. Sărăcia este totală şi nimeni nu o mai poate stăvili. Starea de maximă decădere se traduce prin crimă, prin dispariţia câmpurilor şi prin moartea vitelor în ogradă: „Nu mai sunt acum pe câmpuri, toate le-a sfărmat duşmanul,/ Şi pe Ionuţ al Floarii ni l-au prăpădit sărmanul// Ne mor vitele-n ogradă şi ni-e jale nouă foarte/ Şi,-nălţate împărate, noi n-am vrea să facem moarte!".

Discursul acesta patetic este trimis chiar împăratului, unsul domnului pe pământ, singurul care mai poate, în chip iluminist, ca domn „luminat", să facă dreptate: „Dar ne vrem moşia noastră, vrem şi pentru mort dreptate!/ Ale înălţimii-tale slugi supuse şi plecate,// Am trimis această carte şi, precum ca să se ştie,/ Scris-am eu, popa Istrate, în ziua de Sfânt-Ilie.". La această cină de taină s-au adunat persoane importante, conducători de sate, „patru juzi", care, neştiind carte, întăresc cu degetul „plânsoarea" durerii lor: „Iar noi patru juzi cu toţii nu ştim slova şi scrisoarea,/ Punem degetul pe cruce şi-ntărim din nou plânsoarea.".

Scrierea plângerii se încheie, prin simetrie cu începutul poeziei, în zori de ziuă: „La fereastră-s zori de ziuă şi pătrund încet în casă,/ Juzii, treji de gânduri grele, stau cu coatele pe masă.// O nădejde luminează feţele nemângâiete;/ A-ntărit scrisoarea popa; la tot colţul o pecete.". Scrisoarea pleacă spre neobişnuitul destinatar chiar în cursul dimineţii, devreme: „Moş Istrate se ridică şi, cu mâna tremurată,/ Pune cartea în năframă, de trei ori împăturată...// Înţolit de drum, jitarul Radu Roată se iveşte,/ Vechi căprar din cătănie, ştie carte pe nemţeşte.".

Scrisoarea, „cartea" către împăratul, rămâne o încercare de speranţă pentru mica aşezare a românilor: „El aşează-n sân răvaşul, şi sărută mâna popii,/ Juzii-i strâng o dată mâna, le mijesc în gene stropii.// Stau cu popa-n pragul porţii, ochii lor spre drum se-ndreaptă,/ Când, cu traista-n subsuoară şi toiagu-n mâna dreaptă,// În sclipirea dimineţii, care rumeneşte satul,/ Radu Roată pleacă-n lume, cu scrisoare la-mpăratul.".

Poezia, cu ton de **baladă** şi cu titlu de **legendă**, se constituie într-o rugă disperată adresată cerului pentru a sfârşi starea de apăsare, de totală asuprire a poporului român. Mesajul de disperare, trimis împăratului, în fond unei instanţe supreme, care nu poate veni decât din cer, transcrie realitatea aspră a imperiului chezaro-crăiesc, în care românii erau supuşi, fără drept de apel, constrângerilor istorice neiertătoare.

TEME ŞI MOTIVE

- **Teroarea istoriei,** demonstrată prin faptele fără precedent de asuprire şi distrugere ale bunurilor celor mulţi.
- **Comunitatea** satului, **unită** în jurul preotului, ca un nucleu în lupta de supravieţuire a tuturor.
- **Conciliabulul nocturn,** văzut ca singurul mijloc de meditaţie şi de decizie asupra situaţiei insuportabile de asuprire.
- **Dimineaţa, simbol al speranţei** unui nou început pentru lumea asuprită, al solidarităţii cu oamenii asupriţi.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (ART 2)

Ex. 2/ p. 211. Explică, pe scurt, ce generează ambiguitatea enunţului: „ţin azi sfat de vreme lungă".

Sfatul de vreme lungă, obişnuit, în sens denotativ, în lumea rurală, poate fi, prin conotaţii livreşti, chiar biblice, o „cină de taină", în care se pune la cale un viitor mai bun pentru o comunitate oropsită, pentru un popor mereu asuprit. Cei patru juzi şi păstorul lor spiritual apelează la ultima cale de a opri, prin credinţa unui veac trecut într-un „împărat luminat", fărădelegile unei asupriri de veacuri a poporului român din Ardeal.

Ex. 3/ p. 211. Interpretează în două registre (denotativ/conotativ) versul: „Într-un sfeşnic ard pe masă două lumânări de ceară".

Sensul direct, denotativ, transcrie un mod de iluminare în timpurile vechi. Lumânarea are însă o simbolistică bogată, mai ales în literatura creştină, devenind o metaforă a luminii pe căile întunecate ale sufletului de după moarte. Lumânările care ard în miez de noapte devin un simbol al speranţei unui popor, care îşi caută, pe căile întunecate ale istoriei, izbăvirea de asuprire şi de nedreptate. Sunt şi un apel către puterea divină de a-şi întoarce faţa către cei aflaţi în suferinţă. Sunt, în ultimă instanţă, un simbol al coborârii duhului sfânt pe un pământ al plângerii, în lumea concretă, reală.

Ex. 8/ p. 211. O coordonată esenţială a poeziei lui Goga este mesianismul. Explică semnificaţia scrierii epistolei în ziua de Sf. Ilie.

Scrisoarea se încarcă, în felul acesta, de semnificaţii aparte, pentru că ea este întărită de sacralitatea sărbătorii de Sf. Ilie, ce poate deveni, în acest fel, un moment de schimbare. Cererea celor „patru juzi", număr simbolic, semnificând crucea sau forţele primare ale lumii, este potenţată tocmai de această evocare a zilei de Sf. Ilie.

Ex. 12/ p. 211. Expune motivele pentru care jitarului Radu Roată i se conferă rolul de emisar către împărăţie.

Jitarul Roată, paznic al hotarelor mereu mai restrânse ale românilor, este un simbol al celor ce privesc în zări deschise, e un om ce „îşi face ochii roată" asupra gliei străbune, păzind-o de acaparatori tot mai lacomi. Faptul că ştie carte nemţească îi dă puterea deschiderii către alte tărâmuri, de trecere dincolo de orizonturile proprii, în altă lume, în care trebuie să negocieze, să apere drepturile neamului său.

Apelul către împărăţie este, în acelaşi timp, o acţiune primejdioasă, iar căprarul, care făcuse şi cătănie în armata imperiului, este şi un om al armelor, putând face faţă pericolelor de tot felul.

DIMINEAȚA

Poezia „Dimineaţa" este o **odă** adresată tinereţii naturii, vitalităţii spicelor, „cetăţii eternelor stele", dimineaţa fiind momentul predilect pentru visare: „Cu grele răsuflete apele dorm,/ Pe lanuri dorm spicele grele,/ Asupra pădurii veghează de sus/ Cetatea eternelor stele.". E o natură personificată, cuprinsă încă de somn („apele dorm", „dorm spicele grele"), devenită dom uranic prin metafora cuprinzătoare „Cetatea eternelor stele", care veghează asupra unui cadru terestru dominat, ca în toată poezia lui Octavian Goga, de durere, de patimi, de jale, de dor, sentimente care se răsfrâng şi în plan cosmic, provocând stingerea tristă şi a aştrilor: „În geamăt se-nalţă durerea la cer,/ Câmpii de lumini să-nfioare,/ Luceafărul simte văpaia arzând/ Şi tremură, bietul, şi moare./ Cu ochii plânşi, stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce.". Octavian Goga are aici, mai mult decât în alte poezii, o forţă remarcabilă de plasticizare a spaţiilor cosmice, prin **personificare** amplă şi totală, prin **comparaţie** şi **metaforă** adânc evocatoare, de creare a **opoziţiilor** şi a **simetriilor** în alternanţa planurilor terestru şi cosmic. Sosirea dimineţii înseamnă trezirea la viaţă a întregii naturi terestre şi stingerea luminilor cosmice, dar şi un transfer cosmic al tristeţii umane, devenită astfel universală, durerea înălţată la cer fiind preluată cu înfiorare de „câmpii de lumină", de luceafărul ce „tremură" şi „moare", de stelele „cu ochii plânşi", înaltul hieratic transmiţând în schimb, „din dragostea stinsă în neguri de zări", stropi de „linişte dulce".

O comunicare organică, în armonie perfectă, se simte la scara întregii lumii. Din eufonia totală a elementelor, din „taina tăcerii" cosmice, transmisă pământului ca de un duh sfânt, se naşte, în faptul dimineţii, cântecul cel mai trist al românilor, doina. E un mister îndelung pregătit, vântul având rol de armonizare treptată, prin adăugare şi amplificare, a freamătului întregii naturi..Mai întâi „mângâie trestia-n vale/ Pe-ascuns o sărută", dragoste pe care „licuricii din cale" o transmit, mai departe, frunzelor ce „toate grăbite tresar" şi pădurii ce începe să sune. Cântecul sublim, pornit din muzica înaltului, a sferelor, cuprinde apoi, într-o perfectă armonie sonoră, prin **gradaţie ascendentă** şi prin **repetiţii** savant distilate poetic, întregul cadrul terestru: „O doină domol se-nfiripă./ Şi doina o cântă alunii din crâng/ Şi-o tremură-n murmur izvorul, / Şi doina trezeşte şi turma din deal,/ Şi turma trezeşte păstorul.".

Doina e o formă de *imago mundi* esenţializată, expresia cea mai clară, în amplă revărsare sonoră, plină de tristeţe, dar şi de posibil triumf, a lumii oprimate. Ea se înalţă ca un cântec de libertate, ca o voce mesianică a vremurilor ce vor sosi, chemând împrejuru-i, în armonie totală, elementele terestre, un popor tăcut, care se pregăteşte de schimbare, „Să mângâie jalea nestinsului dor,/ Să-mpace durerile firii...". Puterile ascunse ale neamului, figurate metaforic, ies la lumină, din peşteri „vin umbre şirag/ S-asculte amarul cântării", umbrele îndoielii dispar, „mor" „de patima doinei", „Cu lacrimi plâng genele zării". La răsărit de soare, toată suflarea terestră se înfioară pentru a primi solia divină, vestind eliberarea finală: „Şi doina se zbate, şi frunzele plâng,/ Şi codrul prelung se-nfioară,/ Când, iată, prin neguri cu sârg străbătând/ O rază solie coboară:// Deschideţi larg poarta, cărunţilor brazi,/ Să vie-mpăratul măririi,/ Să mângâie jalea nestinsului dor,/ Să-mpace durerile firii...".

ARMONIE SONORĂ. Poezia „Dimineaţa" este, înainte de toate, un exerciţiu de **armonie sonoră**. Imaginile auditive transcriu o muzică înaltă, a interferenţei depline între planurile terestru şi cosmic sub semnul unui cântec amar, al durerii ce încearcă eliberarea prin reverberaţii sonore către spaţiile libertăţii. Pe pământ apele dorm „cu răsuflete grele", spicele sunt împovărate de somn, în timp ce din înalt coboară „taina tăcerii", iar liniştea picură lin în zare. Pădurea începe să sune, la un semnal neştiut, moment în care, progresiv, natura întreagă este trezită la viaţă de sosirea dimineţii.

Liniştea se aşază asupra întregului pământ ca un factor de armonie cosmică, totală, iar vântul devine liantul de construcţie a întregului: „În taina tăcerii porneşte-se vânt/ Să mângâie trestia-n vale,/ Pe-ascuns o sărută, dar dragostea lui/ O văd licuricii din cale./ Şi-o spun licuricii la frunze de soc,/ Şi socul pădurii o spune,/ Şi frunzele toate grăbite tresar/ Şi-ncepe pădurea să sune.". Durerea ce se acumulează în toate elementele naturii cere, prin „amarul cântării", mântuirea divină, veste transmisă de vânt, „pribeagul drumeţ", un Hermes al timpurilor de restrişte: „Se duce iar vântul, pribeagul drumeţ,/ Sfios fâlfâind din aripă,/ Din doru-i aprins şi în veci călător/ O doină domol se-nfiripă./ Şi doina o cântă alunii din crâng/ Şi-o tremură-n murmur izvorul,/ Şi doina trezeşte şi turma din deal,/ Şi turma trezeşte păstorul.". Doina are un rol de liant în actele firii, străbate înaltul şi se întoarce în freamătul de codru, pregătind momentul solemn, eliberator de umbrele nopţii şi ale istoriei, noul răsărit de soare, simbol al redeşteptării conştiinţei naţionale.

ELEMENTE DE RECUZITĂ ROMANTICĂ. Luceafărul şi stelele semnifică lumea privită din perspectiva mecanicii cosmice: noaptea se pregăteşte să se retragă, în timp ce soarele, astru diurn, îşi anunţă apariţia ca o nouă deşteptare la viaţă, percepută în ambiguitate deplină, naturală şi socială. Luceafărul şi stelele recepteează durerea terestră ce se înalţă „în geamăt" la cer, cuprinse parcă de o boală a stingerii universale: „Luceafărul bolnav în lumea de-ngheţ/ Clipeşte din gene molatic,/ Când dorul pribeag, de pe-o creastă de ulm,/ Şi-l geme porumbul sălbatic. [...]// Luceafărul simte văpaia arzând/ Şi tremură, bietul, şi moare./ Cu ochii plânşi, stelele toate se duc/ Pe patul de nori să se culce.". Cântecul speranţei, doina, îşi adună elanurile eliberatoare din lumina dimineţii, simbol al înnoirii lumii, din freamătul „pădurii" sacre, veghează de sus de „cetatea eternelor stele". Durerea se înalţă spre cer nedomolită, emanaţie cosmică a unei puteri nestăvilite de regenerare a întregului pământ: „În geamăt se-nalţă durerea la cer,/ Câmpii de lumină să-nfioare [...]/ Din dragostea stinsă în neguri de zări/ Lin picură liniştea dulce.".

RUGĂCIUNE

Poezia „Rugăciune", aflată în fruntea volumului de „Poezii" din 1905, deschide acest tărâm de idei şi de imagini poetice definitorii pentru întreaga lirică a lui Octavian Goga, instituindu-se drept **arta sa poetică** fundamentală. Pe aceste piscuri ale suferinţei, ca în scenele biblice memorabile, în momente de răscruce ale sorţii umane, silueta poetului se profilează pe întreaga zare, în toată măreţia umilă a celui care se adresează, în genunchi, lui Dumnezeu. Poetul este, aici, în ipostaza lui Iov în pustie, a lui Avraam pe munte sau a lui Iisus în Grădina Ghetsemani. Supus vitregiilor istorice şi sociale, traduse şi în efecte de ordin biologic, de neputinţă şi de împuţinare a fiinţei, omul îşi găseşte refugiul doar în lumea de sus, a divinităţii: „Rătăcitor, cu ochii tulburi,/ Cu trupul istovit de cale,/ Eu cad neputincios, stăpâne,/ În faţa strălucirii tale.". Preaputernicul singur este capabil să-i arate calea („Eu în genunchi spre tine caut:/ Părinte, -orânduie-mi cărarea!"), să distingă binele de rău („Tu, Doamne, văzul meu îndreaptă!"), să dea dezlegarea chinurilor: „Învaţă-mă pe mine-a plânge!". Fără El, omul se simte pustiit, în jurul său se deschid prăpăstii, iar zările se întunecă iremediabil, într-un spaţiu ce se închide mereu, neclar, proiectându-l într-un adevărat labirint al necunoaşterii: „În drum mi se desfac prăpăstii/ Şi-n negură se-îmbracă zarea.". **Drumul spre divinitate** nu este aşadar uşor, metafora **închiderii orizontului** semnificând un obstacol greu de trecut. Zarea, în acest drum al omului spre viitor, luminat doar de principiul rector al Divinității, se învăluie în „negură", putând semnifica și o regresiune a lumii în beznă, în haosul ce a premers Creația Lumii.

Ipostaza aceasta a poetului este emblematică, el fiind **simbolul unei lumi** supuse unui teribil destin, asupra căruia istoria se abate cu o forță irepresibilă, generând o jale profundă, milenară, fără capăt și fără izbăvire. Octavian Goga dobândește aici o figură hieratică, vizionară, cerând cerurilor să schimbe vechea lume, să o umanizeze, să elimine cumplita suferință, exprimată metaforic, **pătimirea noastră.** El oferă, în versuri ce îmbină smerenia cu revolta, **tabloul unei lumi părăsite, degradate** după atâtea veacuri de robie și de lipsă a revelației divine: „Cu umeri gârbovi de povară/ Durerea lor înfricoșată/ În inimă tu mi-o coboară.". **Poetul-luptător**, poetul **mesianic** devine **glasul de aramă** al celor mulți, pe care îi îndeamnă la izbăvire, la eliberare de chinul existențial. Gestul pare a fi destinat istoriei, vizând, în acest plan, eternitatea: se spune **de-a pururi, pe veci, în veci**, „Sădește-n brațul meu de-a pururi,/ Tăria urii și-a iubirii.". Fără a fi un Mesia de proporții biblice, un Hristos, în încercarea de purificare, de eliminare a **patimilor**, poetul vizează însuși universul satelor ardelene, stările lui de spirit, **durerea, jalea, plângerea** ce determină inacțiunea, limitând câmpul de exercitare a forțelor regeneratoare. Poezia rămâne elegiacă tocmai prin această predominanță a epitetelor, sugerând stări negative de spirit, plângere, melancolie, neputință.

Către final, poeziile sociale ale lui Octavian Goga amplifică la dimensiuni cosmice starea de revoltă, ca o imensă dezlănțuire, din adâncuri de cer sau de mare, a stihiilor. Așa se întâmplă în „Plugarii", prin metafora „înfricoșatul vifor al vremilor răzbunătoare", timpul profețit de poet pentru marea eliberare. În „Rugăciune", poetul cere divinității să-i transfere în suflet furtuna revoltei adunate în poporul de plugari, de obidiți, „ca-ntr-un întins adânc de mare", în lumea aceasta fără orizont, pe fundul unei mări, căreia nu i s-a mai deschis calea către pământul făgăduinței: „În suflet seamănă-mi furtună,/ Să-l simt în matca-i cum se zbate,/ Cum tot amarul se revarsă/ Pe strunele înfiorate.". În altă artă poetică memorabilă, în poezia „Testament", Tudor Arghezi este același depozitar pe strune a suferinței seculare: „Durerea noastră surdă și amară/ O grămădii pe-o singură vioară.". În **furtuna** lui Goga „gem robiile de veacuri", ea devenind metafora **forțelor înnoitoare,** izbăvitoare, reminiscență a divinului pe un pământ pustiit, manifestându-se discret sub forma unor viitoare, teribile descătușări de energie, „fulgere albastre" zbătându-se incert la orizont. Forțele naturii sunt invocate pentru o **nouă resurecție** a puterilor originare ale neamului, ca vechile tradiții, poate de origine dacică, să-și reintre în matca lor firească. Se știe că, în poezia lui Eminescu, codrul este cetate, fulgerele sunt generate prin invocare adresată cerului, mereu același, sediu al supranaturalului divin, ce își trimite când și când mesaje salvatoare umanității. La Goga, natura, atinsă de o boală secretă, de jalea milenară, și-a pierdut funcția de protecție din perioada mitică a „spațiului ocrotitor". De aceea, numai prin **regenerare divină**, printr-un nou început, o nouă Creație, natura, spațiul satelor românești, își va redobândi statutul arhetipal, se va elibera de realitatea aspră a unui prezent oprimat. Visul de libertate al românilor se cere împlinit, pentru a vindeca **doruri fără leacuri**, pentru a destrăma închisoarea în care a fost încătușat spiritul național. Poezia „Rugăciune" oglindește dimensiunea martiriului unui popor, fiind un manifest pentru îndeplinirea dezideratului național, o carte deschisă, din care se înalță, cu glas de tunet, „de aramă", **cântarea pătimirii noastre**, metaforă sublimă, definitorie pentru creația lirică a lui Octavian Goga, în ea îngemănându-se speranța și revolta, jertfa și mântuirea viitoare.

Nivelul prozodic este concordant cu atmosfera dominantă, poezia fiind alcătuită din şase strofe de câte opt versuri, cu măsura de nouă silabe, iar rima este încrucişată, imperfectă. Starea de apropiere a divinului este sugerată prin folosirea pronumelui **eu** şi a vocativelor **părinte**, **Doamne**, **stăpâne**. Tema lirică măsoară amploarea dramei a celor siliţi să trăiască sub o stăpânire străină, unde tot ce este românesc pare **a răsufla greu**, a se manifesta cu mare dificultate. Poezia are, astfel, încă de la început, o vibraţie surdă, un vuiet greu, ce se adună neîncetat, de la o strofă la alta, într-o imensă tornadă, până la limpezimile sonore de deasupra uraganului social, filtrate de „strunele înfiorate” ale poetului în unul dintre cele mai frumoase şi mai tragice imnuri naţionale: **cântarea pătimirii noastre**.

MESIANISMUL. Octavian Goga este un poet mesianic şi un adevărat profet al vremurilor viitoare. Rolul pe care şi-l asumă este de „luptător, de deschizător de drumuri” şi, în sensul doctrinei sociale şi estetice poporaniste, de „pedagog al neamului”, care îşi transformă creaţia, cântecul, într-o „trâmbiţă de alarmă”, în chemare la luptă pentru împlinirea idealului naţional. În poezia „Rugăciune” mesajul său este metaforic, revolta îmbracă o retorică biblică, de mântuire, de implicare, în destinul neamului oprimat, a salvării divine. Vremurile sunt revolute, poporul rabdă samavolniciile unui timp corupt, decăzut, ale unei istorii nedrepte, oamenii s-au transformat din eroii şi stăpânii originari în „umiliţii-n umbră”. Singură Puterea Supremă observă această nedreptate, o poate înlătura, transformând-o în program de luptă, propagat, cu strigăte apocaliptice, de „o trâmbiţă de alarmă”.

„Cântarea pătimirii noastre” este tocmai esenţa programului estetic al lui Goga, constând în „trezirea” neamului din somnul cel adânc, de moarte, în invocarea forţei divine mântuitoare, reprezentate prin lumină, disimulată sub forma fulgerelor. Poetul îşi ascute glasul de aramă pentru a invoca viitorul ce se lasă aşteptat. Albastrul, ca reprezentare a divinului, are, de altfel, o simbolistică protectoare. Dacă safirul reprezintă nemurirea, culoarea verde fiind şi a pocalului Sfântului Graal, căutat de cavalerii Mesei Rotunde ai regelui Arthur, albastrul semnifică celestul, tărâmul uranic sau, printr-o reversiune a spaţiului, neptunicul, la fel de protector. „Cântarea pătimirii noastre” se reverberează adânc în structura lumii, până în sferele celeste, devenind ecou al unui veritabil *axis mundi*, pe care se înalţă, până la cer, ruga şi cântarea poetului.

ARTĂ POETICĂ. Prin poezia „Rugăciune”, Goga răzbună pe toţi „umiliţii-n umbră”, cei ce nădăjduiesc la o soartă mai bună, invocând acele „fulgere albastre” zărite profetic la orizont, semne ale divinităţii, chemate să năruie vechea ordine a lumii, să o transforme în una nouă. Proclamând întregul său demers poetic, prin metaforă, „chemarea pătimirii noastre”, Octavian Goga îşi defineşte şi temele dominante ale universului său poetic, pe care credem că e cazul să le menţionăm:

- **Teroarea istoriei**, cum ar spune Mircea Eliade, care îngenunchează şi aneantizează pe locuitorii asupritelor plaiuri româneşti. Aceştia au „umeri gârbovi de povară”, iar durerea lor este „înfricoşată”, prin acest epitet demonstrându-se că omul nu stăpâneşte fenomenul istoric, ci este subjugat lui, purtând un **tragism imanent**.
- **Salvarea** nu poate veni decât de la Divinitate, neantropomorfizată, prezentă peste tot, aici sub formă de „fulgere” de lumină albastră. Neantropomorfizarea sugerează un grad superior de organizare a Logosului, a primordialităţii.
- **Mesianismul** poetului: Octavian Goga se află în ipostaza unei „trâmbiţe de alarmă”, invocând Divinitatea, la fel cum altădată preoţii druizi invocau elementele naturii, pentru a elimina nedreptatea strigătoare la cer, revărsată asupra unui neam înrobit, asuprit. Trâmbiţele de alarmă mai pot semnifica şi un eventual Apocalips, cerut de poet Divinităţii, aşa cum în poezia „Oltul” apare sub forma unui potop universal purificator.

- **Tema iubirii şi a urii**, două sentimente situate diferit pe scara duală a trăirii omeneşti, necesare pentru a îndrepta ceea ce mai poate fi salvat. Iubirea este văzută ca o modalitate de a reconstrui ce a fost distrus, ura ca o posibilitate de a elimina răul din rădăcini. Omul se dovedeşte, în felul acesta, o fiinţă cu dublă valenţă, ce alternează cele două extreme ale sentimentalităţii.
- **Tema înnoirii lumii**: potopurile sau diluviile, prezente în toate legendele lumii, în locuri fără legătură unele cu altele, peste cinci sute la număr în mitologia universală, sunt înlocuite aici de furtună, venită dinspre Divinitate, dinspre eternitate.
- **Tema beznei** sau **a întunericului**, ce sugerează un spaţiu unde chinurile sunt exacerbate la maximum, un tărâm inferior al groazei şi al terorii.
- **Umilinţa umană**: personajele au umerii gârboviţi de „povară"; povara este o metaforă perfectă pentru o istorie grea, a asupririi străine, cu o temporalitate peste măsură de apăsătoare.
- **Durerea poetului** este „înfricoşată", exacerbată la maximum, prin acest epitet înţelegându-se şi o teamă de tenebrele istoriei, care îi determină pe asupriţi la nemişcare, la o hieratică încremenire.

NOI

În poezia „Noi", poetul mărturiseşte, prin antiteze ireductibile, jalea eternă a unui pământ sortit de veacuri stăpânirii străine: „La noi sunt codri verzi de brad/ Şi câmpuri de mătasă;/ La noi atâţia fluturi sunt,/ Şi-atâta jale-n casă.". Pământ edenic, dăruit de natură cu mari frumuseţi, acest topos, **la noi**, repetat cu insistenţă, cu disperare, alătură „cântece şi flori", doina cu jalea din casă, cu „lacrimi multe, multe": „Privighetori din alte ţări/ Vin doina să ne-asculte;/ La noi sunt cântece şi flori/ Şi lacrimi multe, multe...". E un ţinut al marilor contraste, create de o istorie nedreaptă, paradiziac şi în acelaşi timp al izgoniţilor din paradis, cu oameni în ipostaza de fiinţe sfâşiate între durere şi înălţare, între cumplite suferinţe şi alinări sublime, între martirajul terestru şi graţia divină. Înstrăinarea este atât de profundă, încât se produce şi la scară cosmică, traducând o părăsire şi a aştrilor altădată benefici: „Pe boltă, sus, e mai aprins,/ La noi, bătrânul soare,/ De când pe plaiurile noastre/ Nu pentru noi răsare...". Codrii şi apele se încarcă de o rezonanţă tragică, a marilor suferinţe: „La noi de jale povestesc/ A codrilor desişuri,/ Şi jale duce Murăşul,/ Şi duc tustrele Crişuri.". Jalea devine o stare empatică a întregii naturi, împânzeşte tot spaţiul, determinând pierderea sacralităţii izvoarelor Mureşului şi Crişurilor, dispariţia aerului protector al codrilor.

Jalea copleşeşte sufletele oamenilor, supuşi experienţei tragice a vieţii: „La noi nevestele plângând/ Sporesc pe fus fuiorul,/ Şi-mbrăţişându-şi jalea plâng/ Şi tata, şi feciorul.". Hora şi doina se încarcă de aceeaşi melancolie secretă: „Sub cerul nostru-nduioşat/ E mai domoală hora,/ Căci cântecele noastre plâng/ În ochii tuturora.". Supuse şi ele acestui destin tragic, toate vieţuitoarele sunt cuprinse de o sfiiciune peste margini, iar roua de pe trandafiri, simboluri ale purităţii, se identifică lacrimilor suferinţei: „Şi fluturii sunt mai sfioşi/ Când zboară-n zări albastre,/ Doar roua de la trandafiri/ E lacrimi de-ale noastre.". Om şi natură, cu elementele ei cele mai durabile, codrii şi apele, se înfrăţesc sub semnul jalei ce a cuprins întreaga fire: „Iar codrii ce-nfrăţiţi cu noi/ Îşi înfioară sânul/ Spun că din lacrimi e-mpletit/ Şi Oltul, biet, bătrânul.". Oltul, el însuşi personaj emblematic al unui poem separat, este cuprins de jalea înstrăinării, incapabil să-şi mai stăpânească durerea, adunând în albia sa un întreg noian de lacrimi.

Sursa, aproape secretă, a acestei stări de jale profundă este „un vis neîmplinit", nutrit de veacuri, pentru care s-au jertfit generaţii întregi: „Avem un vis neîmplinit,/ Copil al suferinţii,/ De jalea lui ne-au răposat/ Şi moşii, şi părinţii.../ Din vremi uitate, de demult,/

Gemând de grele patimi,/ Deşertăciunea unui vis/ Noi o stropim cu lacrimi…". Poezia, având tonalitate şi prozodie de doină de jale, devine astfel o **litanie cu rezonanţă cosmică**, în care se proiectează, ca într-o rugă disperată, aspiraţiile naţionale ale unui popor întreg.

Poezia „Noi" este simbolul unui spaţiu înstrăinat, cuprins de o diminuare a ritmurilor vieţii, prin sentimentul de jale copleşitoare şi prin puterea dispărută a codrilor şi a fluviilor, ţinut ce nu se mai poate întoarce în matca sa originară decât prin voinţă divină şi prin acţiune mesianică. Din perspectiva lirică intensă a poetului, de ardere deplină pentru cauza naţională, poezia este o „solidarizare cu o Arcadie amară, cu generaţiile trecute" (Mircea Zaciu). Având construcţia unei doine, cu un cumul emotiv profund, poezia exprimă rotirea înceată a vremurilor, nu în sens pozitiv, de împlinire a idealurilor, cât în acela de lipsă de speranţă. Astfel, soarele este numit „bătrânul", cerul este „înduioşat", doinele îşi cântă propriul sentiment de jale, hora este „mai domoală", moşii şi strămoşii se sting de jalea unui etern început fără sfârşit, Oltul, bătrânul, este „împletit de lacrimi". Toate acestea se înscriu într-un registru liric inedit, în care jalea devine predominantă, părând să consfinţească o fatalitate a istoriei.

Din punct de vedere prozodic, poezia conţine cinci strofe, cu câte patru versuri lungi, de 14 silabe, împărţite prin cezură în hemistihuri suprapuse, rimate independent (strofele părând astfel de câte opt versuri). Versurile lungi determină rotirea înceată a secvenţelor temporale, stopate în jurul aceluiaşi sentiment, de neputinţă în faţa sorţii. Prezentul continuu pare să consfinţească această perpetuare a stării de nemişcare, de încremenire în orizontul jalei eterne, fapt sugerat şi de folosirea gerunziilor: „plângând", „îmbrăţişând", „gemând", cât şi de semele incluse în structura cuvintelor: „lacrimi", „plâng", „povestesc de jale" etc. Temporalitatea greoaie, situată într-un făgaş al neîmplinirilor, este sugerată de dispariţia treptată a strămoşilor pe acest fundal în care divinitatea pare să se fi retras în faţa sentimentului copleşitor al neputinţei.

TEME ŞI MOTIVE

- **Înstrăinarea** în istorie, **ca destin cosmic**, marcată prin consonanţa elementelor în suferinţă: soarele străluceşte mai puternic, râurile se încarcă de jale, codrii conferă aceeaşi senzaţie.
- **Comuniunea forţelor naturii** cu starea de spirit a oamenilor, între elementul uman şi cel natural se creându-se legături indisolubile.
- **Jalea profundă** se imprimă şi creaţiilor spirituale: hora este mai domoală, cântecele plâng în ochii tuturor.
- **Visul neîmplinit** al eliberării, numit „copil al suferinţei".
- Reîntoarcerea metaforică spre **vremurile arhaice** ale pământurilor străbune.
- Starea de **perpetuă nelinişte**, dar şi de **secretă speranţă**, de origine divină. Poetul conturează ideea unei imense „lentile cosmice" care veghează asupra acestui pământ, situându-l într-o transcendenţă pozitivă, generatoare de speranţă şi de unitate.

SIMBOLISMUL 7

SIMBOLISMUL apare în Franța în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, cu prelungiri și în prima decadă a secolului următor, cu o rapidă extensiune europeană, fiind o reacție estetică la adresa **parnasianismului**. Denumirea este propusă de Jean Moréas, într-un manifest publicat în „Le Figaro", la 18 septembrie 1886, derivată de la **simbol**, înțeles, în plan literar, drept un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care sugerează stări de spirit și reprezentări ce stau la baza imaginii artistice.

Cercului simbolist de la Paris îi aparțineau Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), admirator al lui Hegel și al poeziilor lui E. A. Poe, Tristan Corbière (1845-1885), remarcat prin volumul „Iubirile galbene", Issidor Ducasse (1846-1870), cunoscut prin „Cântecele lui Maldoror". În „Tratatul despre Verb" (1886), cu o introducere de Mallarmé, René Ghil stabilește o **corespondență** între sonoritatea versurilor și sentimente. **Muzicalitatea, sensibilitatea,** substituția asonanței cu **rima sonoră**, utilizarea **clarobscurului** în locul culorilor tari și a indecisului în locul senzației sunt câteva din trăsăturile curentului, propuse de Paul Verlaine în „Arta poetică" (1871-1873).

Estetica simbolismului este una a vagului; **tehnica sinesteziei** – suprapunerea a două sau mai multor senzații – este promovată de Baudelaire în „Corespondențe": „Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,/ Dulci ca un ton de flaut, verzi ca niște câmpii.". Poezia simbolistă este și o reacție împotriva unei realități burgheze degradate, bazată doar pe dominația banului, o stare de rău, comparabilă cu romanticul **mal du siècle**, fără să aibă însă contingențe cu mișcările sociale ale epocii. Abstras din realitatea imediată, simbolismul afirmă un principiu creator înalt, bazat pe muzică și simbol: „De la musique avant toute chose", proclamă Verlaine. Simboliștii francezi sunt, de altfel, influențați de muzica lui Wagner, dovadă fiind crearea unei publicații literare inspirate de creația acestuia, „La Revue wagnerienne". **Eufonia**, eliberarea de stilurile metrice fixe, dobândirea unei structuri interne de o **armonie perfectă** sunt caracteristici ale curentului simbolist. Ca modalitate de comunicare este întrebuințat **stilul aluziv**, lucrurile desprinzându-se misterioase dintr-o pădure de simboluri, după cum arată Baudelaire în „Correspondances": „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'Homme y passe à travers des fôrets de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers.". Gustave Kahn este apologetul versului liber, al „ritmului interior". Că simbolismul reprezintă o revoluție în poezie este remarcat de Gustave Kahn: „Însemnătatea noii tehnici poetice stă în a permite fiecărui poet de a concepe în el versul sau strofa originală și de a transcrie ritmul său propriu și individual în loc de a se supune unui tipar gata confecționat."

Reprezentanții curentului sunt numeroși în literatura europeană: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, René Ghil, Jean Moréas, Francis Jammes în poezia franceză, Émile Verhaeren, cu „Les villes tentaculaires", Georges Rodenbach, Maurice Maeterlink în Belgia, Stefan George, Hugo von Hofmannstahl, Rainer Maria Rilke în poezia germană, William Butler Yeats, Swinburne, Hopkins în Anglia, Antonio și Manuel Machado la spanioli, Constantin Balmont, Alexandr Blok, Valeri Briusov în Rusia și Ady Endre în poezia ungară.

La români, teoretician şi promotor timpuriu al simbolismului este Alexandru Macedonski, în articolul „Poezia viitorului" (1892). Dar, deşi are mulţi reprezentanţi în literatura română, începând cu mentorul de la „Literatorul" şi cuprinzând o întreagă pleiadă de poeţi în primele două decenii ale secolului douăzeci, între care George Bacovia, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, simbolismul este receptat cu dificultate până târziu de critica literară românească. Constantin Dobrogeanu-Gherea atacă de mai multe ori curentul în articolele sale: „Decepţionismul în literatura română" (1887), „Cauza pesimismului în literatură şi artă" (1890), confundându-l cu **decadentismul şi instrumentalismul**. La fel, N. Iorga, la „Sămănătorul", critică acerb curentul, afirmând că Baudelaire este „un poet al decăderii", iar Poe „poet al celor mai nebune închipuiri".

În esenţa sa, curentul nu este generat, aşa cum se insinuează, de diferenţele de ordin social, ci este o modalitate de înnoire a lumii, eliberând spiritul de cătuşele raţionaliste şi lipsite de imaginaţie ale mercantilismului burghez. Poeţii simbolişti sunt plictisiţi de oraş, de lumea în care trăiesc, suferă de **spleen**, melancolie generată de atmosfera ternă a micilor târguri provinciale. Avangardismul nu avea cum să placă burghezului cu tabieturi, preocupat numai de conservarea propriului **statu quo**. Astfel de aprecieri se prelungesc până în a doua jumătate a secolului douăzeci, la critici literari de notorietate, Zoe Dumitrescu-Buşulenga şi G. C. Nicolescu, care îl califică drept **antirealism**, deşi Ov. S. Crohmălniceanu făcuse o revizie bună a exagerărilor produse de-a lungul veacului asupra curentului (Lidia Bote, „Simbolismul românesc", 1966, p. 31).

Simbolismul este promovat, cu toate acestea, de reviste ca „Literatorul" lui Macedonski, „Vieaţa nouă" (1905-1925), condusă de Ovid Densusianu, „Viaţa literară", unde scrie Elena Farago. Realitatea unei lumi meschine, burgheze, este inacceptabilă, Macedonski scriind cu vehemenţă: „M-am născut în nişte vremuri când tâmpita burghezime,/ Din tejghea făcând tribună, legiune de coţcari,/ Pune-o talpă noroioasă pe popor şi boierime,/ Zile când se-mparte ţara în călăi şi în victime/ Şi când steagul libertăţii e purtat de cârciumar". La fel ca în „Jadis et Naguère" al lui Verlaine („Je suis l'Empire à la fin de la décadence"), oraşul se autoanihilează prin decadenţă; e un oraş cumplit de „negustori,/ La tine stă poetul ca-n Sodoma" (cum spune Barbu Nemţeanu), aşa cum Mallarmé sugerează anihilarea umanului în lumea infamului burtă-verde, incompatibil cu idealismul kantian sau schopenhauerian.

Dintre temele simbolismului, dominantă este **evadarea** dintr-un univers sufocant, închis, către zone încă imaculate, la capătul planetei, în zări îndepărtate: „Spre izolarea mărilor fugare,/ Spre măreţia mărilor polare" (D. Iacobescu, „Marşul izolaţilor"). Pentru Iuliu C. Săvescu, măreţia naturii se află în singurătăţile polare: „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veşnic adormite,/ În lung şi-n lat, în sus şi-n jos, se-ntind câmpii nemărginite.". („La polul nord"). Bacovia se autoclaustrează: „Mai bine singuratec şi uitat,/ Pierdut să te retragi nepăsător,/ În ţara asta plină de humor,/ Mai bine singuratec şi uitat." („Cu voi..."). Zările se deschid primitoare şi lumea veche, plictisitoare şi monotonă este părăsită simbolic, fără regrete: „Întindeţi pânzele, băieţi.../ Un vânt subţire se ridică,/ Albastra mare se despică". (Al. Macedonski, „Plecare"). Pentru Minulescu, iahturi **negre, roşii, albe** sunt pregătite pentru a părăsi lumea lipsită de idealuri, golită de sens, absurdă, plutind ca nişte fantomatice corăbii wagneriene.

Poezia simbolistă accentuează lirismul, mai ales prin regresie în timp, prin izolare şi nevroze. Locul de refugiu al lui Ion Pillat este „casa amintirii, cu obloane şi izvor", unde „păianjeni zăbreliră şi poartă şi zăvor". Abandonarea realului se traduce deseori prin **uitare**, **nevroză** sau stări maladive acute; oamenii sunt mai toţi bolnavi la Ion Minulescu: „Ce primăvară tristă şi ce spital tăcut!.../ Bolnavii albi, ca albul pereţilor,/ Privesc/ Ne'ncrezători spre soare." („Pastel bolnav"). Sufletul trece râul Infernului, se simte prins în invizibile gheare: „Sunt mohorâtul suflet ce n-a fost,/ La-ntoarcere muiat în râul Lethe." „Les Nevroses", ale lui Rollinat, se impun ca alternativă, reversul acestei stări fiind disperarea, nebunia. **Cetatea, oraşul** desuet, provincial sunt toposuri ale unei maladivităţi continue, cu oameni palizi, „amelioraţi", cum spune Nietzsche, de prea multă „civilizaţie": „Cetate, – azilul ftiziei –/ Nămeţi de la pol te cuprind.../ Cetate, azi moare poetul/ În braţele tale tuşind..." (Bacovia).

Natura este refugiul preferat din lumea ce agonizează încet în miasmele proprii, populată cu „oameni palizi de visul nevisat": „Avântul simţirilor mele/ Mă duce-ntr-o sferă străină/ De ceaţa lumeştilor rele,/ În care pe fruntea-mi se-nchină/ Mari roze bogate şi grele." (Macedonski). Natura simbolistă nu este una solară, înaltă, aceasta rămânând numai o aspiraţie neîmplinită. Percepţia ei se realizează difuz, irizat, tonurile predominante sunt culorile gri, roşii, violete, portocalii. Momentul preferat al zilei este **amurgul**. **Parcul** e uneori o oază, un loc de izolare de lume, facilitând întoarcerea spre antichitatea clasicizantă: „În parcul presărat cu statui,/ De nimfe,/ Fauni/ Şi Silvani,/ De-a lungul celor trei alei/ De plopi,/ De tei/ Şi de castani,/ Pe băncile vopsite-n verde/ Şi pe nisipul galben-şters,/ Multicolorele covoare de frunze veştede s-aştern." („Cântec al parcului", Ion Minulescu). Peisajul sinistru, bacovian, este augmentat de strigătul corbilor: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem –/ Şi curg pe-noptat/ Pe-un târg-ngheţat", imaginea devenind terifiantă, marcată cromatic de sânge animal, ca în „Masacrul inocenţilor", tablou al lui Bruegel. În acest peisaj, **ploaia** revine ca un refren obsesiv, ca un diluviu universal, purificator: „Ce melancolie!/ Plouă, plouă, plouă...". În „Lacustră", poetul alunecă într-un **anistorism** salvator, care poate însemna un nou început al lumii.

Simbolismul rămâne, prin aria de manifestare şi prin profunzimea viziunii artistice, o mişcare literară de mare răsunet, cu reprezentanţi de seamă şi creaţii de certă modernitate.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

PARNASIANISM. Termenul este derivat din *parnasian*, fr. *parnassien*, apărut mai întâi în literatura franceză sub numele de „Le Parnasse". Parnasianismul este o reacţie la subiectivismul romantic. Punctul de plecare pentru acest curent este volumul „Émaux et camées", al lui Théophile Gautier, şi primii reprezentanţi sunt Théodore de Banville şi Leconte de Lisle, care editează o culegere de poezii intitulată „Le Parnasse contemporain" (1866-1867), la ea colaborând şi alţi scriitori, José Maria de Hérédia, Catulle Mendes, Sully Prudhomme, François Coppée. Pentru poeţii parnasieni, definitorii sunt **atitudinea impersonală**, **descrierea senzorială** a lucrurilor şi a fenomenelor, **cultul formei**. Excluderea oricărei idei sociale sau a oricărui sentiment este esenţială. Théophile Gautier afirma: „Nu cere poeziei sentimentalism. Cuvinte strălucitoare, cuvinte luminoase, cu un ritm şi o muzică – iată poezia!". Poeţii parnasieni au o anume înclinaţie către **pitoresc**, predilecţia pentru **tărâmuri exotice**, pentru **temple şi ţărmuri îndepărtate**. Versul parnasian se distinge prin rigurozitate, prin cizelare, iar în câmpul liricii intră mitologiile antice, o natură exotică şi pietrele preţioase. Parnasienii cultivă **sonetul şi rondelul**. În literatura română se face cu greu o distincţie între simbolism şi parnasianism. Alexandru Macedonski, care este receptat, la început, ca un teoretician al simbolismului, îşi va încheia cariera poetică sub semnul parnasianismului. Ion Pillat îşi scrie primele volume de poezii în stil parnasian, iar Ion Barbu implică în ermetismul versurilor şi o notă parnasiană. N. Davidescu publică o „Antologie a poeziei parnasiene", dar poeţii selectaţi sunt mai mult simbolişti: Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Mircea Demetriad.

Parnasianismul cultivă imaginea templelor, a construcţiilor arhitectonice înălţate spre cer, spre tărâmuri pline de soare, folosind extazul ca mijloc de alunecare în tărâmul visului, prin parfumul „rozelor", elemente ale perisabilităţii. Versul este dezbrăcat de orice emoţie, iar metrica este bine studiată, rotundă, muzicală.

SIMBOL. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *symbole*, gr. *symbolon*, „semn de recunoaştere". În sens general, reprezintă orice obiect sau imagine care, prin asociaţiile sau analogiile pe care le stârneşte, desemnează altceva decât ceea ce este, dezvoltându-se, în evoluţia omenirii, o simbolistică extrem de bogată a reprezentării lumii, cu trimitere directă în viaţa cotidiană.

În literatură, este un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care se substituie unei serii de configuraţii ale realului şi transmite direct sau sugerează stări de spirit, trăiri, reprezentări care stau la baza imaginii literare şi a constituirii spaţiului imaginar. Un interes deosebit pentru simbol s-a dezvoltat în cadrul curentelor literare moderne, de la simbolism la avangardism şi postmodernism, propunând strategii noi de constituire şi de receptare a mesajului poetic.

Simbolismul este curentul care a folosit în mod programatic simbolul, câmpul literar al poeziei fiind dominat de **simboluri spaţiale** (oraşul, parcul, grădina, strada, drumul, câmpia, pustiul, marea, corăbiile, galerele, ţărmurile, ţinuturile exotice, cavoul, sicriul), **simboluri temporale** (anotimpurile, amurgul, înserarea, noaptea, golul istoric), **simboluri meteorologice** (ploaia, ninsoarea, viscolul, moina), **simboluri cromatice** (alb, gri, roz, roşu, pal, negru, galben, violet), **simboluri metalice** (plumb, argint, bronz, pietre preţioase, candelabre), **simboluri florale şi olfactive** (crini, roze, crizanteme, narcis, parfumuri), **simboluri maladive şi nevrotice** (melancolia, singurătatea, nevroza, ftizia, boala, plânsul, delirul), **simboluri muzicale** (vioara, clavirul, flautul, cântecul, caterinca).

ALEXANDRU MACEDONSKI

A. MACEDONSKI (1854-1920). Poet şi prozator. Spirit incomod, răzvrătit perpetuu, contemporan, în tinereţe, cu Eminescu, umbrit, fatalmente, ca valoare şi audienţă de public, de sfârşitul prematur al acestuia şi de gloria lui postumă, mereu în creştere, Alexandru Macedonski rămâne, până astăzi, un poet cu o posteritate deschisă, cu un loc nefixat încă pe deplin şi cu certitudine pe scara valorilor literaturii române, oferind oricând, în ciuda numeroaselor şi competentelor studii dedicate, surprize în receptarea critică. Asumându-şi până la capăt, în viaţă şi în operă, destinul de geniu neînţeles, chiar, în spiritul romantismului neguros, de poet blestemat, cu trăiri extreme, de agonie şi extaz, de prăbuşire şi elevaţie, generatoare de mari tensiuni lirice şi de gesturi memorabile, Macedonski este aşezat de multe ori lângă Eminescu, drept unul dintre cei mai mari poeţi ai perioadei de sfârşit şi de început de secol, traversându-i toate influenţele şi experienţele literare. Scriitor cu o formaţie literară solidă, cu tendinţe teoretice de şcoală literară, de mentor spiritual în cenaclul şi la revista „Literatorul", Macedonski receptează năvalnic ecourile unei literaturi universale în plină formare, fiind, fapt paradoxal, aproape simultan, clasic, romantic, baroc, simbolist, parnasian. Adrian Marino, în eruditul studiu „Opera lui Alexandru Macedonski" (Editura pentru Literatură, 1967), încerca să dezlege această enigmă: „Încă o dată spus, poetul sfidează orice clasificare riguroasă, ironizează postum orice dogmatism ideologic. Privit din perspectivă clasică, romantismul lui Macedonski este baroc. Din direcţie romantică, barochismul poetului devine clasic. Privit din perspectivă barocă, poetul este, în acelaşi timp, romantic şi clasic.".

Ca o constantă a întregii sale creaţii, de la primul volum, „Prima verba" (1872), continuând cu „Poesii" (1882), „Excelsior" (1895), până la „Flori sacre" (1912), „Thalassa" (1915) și „Poema rondelurilor" (1927), Macedonski a rămas în esență un poet romantic, un romantic mult întârziat, tratând însă marile teme ale romantismului cu mijloacele și recuzita curentelor literare moderne, simbolismul, parnasianismul, chiar instrumentalismul, devenind, de multe ori, în „Arta versului" (1890) și „Poezia viitorului" (1892) de pildă, și teoretician entuziast al acestora. „Noaptea de decemvrie", ca și celelalte „Nopți", risipite, începând cu „Prima verba", prin mai toate volumele de poezii, se înscriu într-o tipologie și tematică romantică, celebre fiind „Nopțile" lui Young și ale lui Alfred de Musset, pe care fără îndoială Macedonski le-a cunoscut, mai mult, le-a admirat, spunând despre sine, la persoana a treia: „Ca Young și Musset, a scris **Nopți** remarcabile.". („Literatorul", 8, 1893). Nocturnul, sediu al visului ilimitat, spațiu al cunoașterii, al vastelor perspective cosmice, al marilor viziuni romantice, este de altfel o temă care străbate întregul veac al nouăsprezecelea, aflat, indubitabil, în poezie, sub semnul romantismului.

Manualele ART 2, CORINT 3

NOAPTEA DE DECEMVRIE

Ca toți poeții simboliști, dar în avangarda lor, Macedonski include în poezie și temele simboliste, **evaziunea** dintr-un mediu ostil, **nevrozele**, **orașul provincial**, dar mai ales temele sociale, **condiția poetului damnat**, contemporan cu „tâmpita burghezime", lipsită de ideal, prea mult preocupată de interese minore, exclusiv materiale. În pagini virulente, de satiră acidă, satira fiind specie totuși clasică, Macedonski înfierează platitudinea odiosului „burtă-verde", inamic al Poeziei și al idealurilor înalte, un Pocitan-ben-Pehlivan care trăiește la nivelul simțurilor primare și al arivismelor mărunte, caracterizat prin „stupiditate", aversiune față de tot ce înseamnă „originalitate și entuziasm", dispreț pentru „tot ce e mai sublim în lume: visul".

În acești parametri ideatici, la care se adaugă o instrumentație cu elemente artistice preluate din simbolism și din parnasianism, poemul „Noaptea de decemvrie" reprezintă, în modul cel mai fidel, concepțiile estetice ale lui Macedonski, de fapt personalitatea lui vulcanică, tensionată între real și ideal, proiecția sa în absolut, ipostazierea în emirul din Bagdad, care înfruntă pustia pentru a-și împlini chemarea cea mai înaltă a vieții. Macedonski construiește un poem de o muzicalitate perfectă, un vârtej de sonuri sublime, o vibrație înaltă („Și-n alba odaie aleargă vibrarea"), care îl smulge pe poet dintr-un spațiu închis și ostil și-l poartă pe aripile înalte ale visării și ale sublimului. Începutul poemului este pur **romantic**, în sens eminescian: poetul este un sărman Dionis în cămăruța strâmtă a vieții, înfrânt, „trăsnit stă de soartă,/ Cu nici o schinteie în ochiu-adormit.../ Iar geniu-i mare e-aproape un mit...". Lumea însăși în care se înscrie viața cotidiană este aspră, redată prin **simboluri ale dezolării și ale pustietății**: „Pustie și albă e-ntinsa câmpie.../ Sub viscolu-albastru ea geme cumplit.../ Sălbatică fiară, răstriștea-l sfâșie/ Și luna-l privește cu ochi oțelit...". E o lume aproape suprarealistă, ilustrată în culori impersonale, albul, cenușiul, reflexele reci ale oțelului. Până și viscolul este albastru, luna este de oțel, rece, ostilă, mult diferită de luna diafană, „atotștiutoarea", genială, a romanticilor. Sonuri haotice, terifiante, expresie simbolică a vacarmului social, vin din această vecinătate amenințătoare: „În zare, lupi groaznici s-aud, răgușit,/ Cum latră, cum urlă, cum urcă, cu-ncetul,/ Un tremol sinistru de vânt-năbușit.../ Iar crivățul țipă...".

Poetul, omul de geniu, este strivit de acest spaţiu ostil, de închisoarea proprie a odăii neprimitoare, pustii, laitmotiv ce revine obsedant: „Pustie şi albă e camera moartă…"; „E moartă odaia, şi mort e poetul…". Este o moarte hipnotică, sub semnul focului mocnit, „scrumit" în vatră, o dezbrăcare de humă ce presupune renaşterea în lumea visului, sub o nouă identitate, ideală: emirul din Bagdad, cel plin de comori şi de bogăţie, răpit însă, ca şi poetul, de **himera absolutului**, chemat către zări neatinse. Imersiunea în spaţiul oniric estompează treptat ecourile lumii reale, sunetele ei dizarmonice, ca o scufundare într-un univers armonic, parcă pe ritmuri de muzică wagneriană, cum s-a mai spus, printr-o succesiune de spaţii fluide, transgresive: **odaia** devine **câmpie**, apoi întinsul **deşert** al Arabiei, pe ale cărei zări se proiectează fantomatic iluzoria Mekă.

Emirul este un **alter-ego** al poetului, e stăpân peste Bagdad, însă numai o ipostază tranzitorie, instabilă şi insuficientă. Frumuseţea eternă a cetăţii Bagdadului şi bogăţia imensă a emirului sunt descrise în autentică paletă parnasiană, în culori pline, fundamentale, prin aglomerări de pietre preţioase şi de metale rare: „Şi el e emirul, şi are-n tezaur/ Movile înalte de-argint şi de aur,/ Şi jaruri de pietre cu flacări de sori;/ Hangiare-n tot locul, oţeluri cumplite.". Peisajul însuşi se exprimă sub semnul metaforei aurului solar şi al argintului de ape: „Deasupră-i e aur, şi aur e-n zare"; „Bagdadul! cer galben şi roz ce palpită,/ Rai de-aripi de vise, şi rai de grădini,/ Argint de izvoare şi zare-aurită –/ Bagdadul, poiana de roze şi crini…". Simbolul Bagdadului, spre care se îndreaptă gândul poetului, evocă locul unde poezia nu s-a stins încă, unde muza îşi poate redobândi puterile pierdute. O asemenea splendoare de Eden oriental, tărâmul celor o mie şi una de nopţi, precum şi frumuseţea aproape divină a emirului („Şi el e emirul, şi toate le are…/ E tânăr, e farmec, e trăsnet, e zeu.") nu sunt totuşi suficiente, ca şi în basmul românesc, pentru cel împătimit de absolut.

Poetul-emir se angajează pe drumul nemilos al cuceririi Idealului, al Visului, singurele capabile să-l ducă în **the promised land**, să-i redea fericirea deplină. Macedonski însuşi vorbise, de altfel, de „visul meu poetic, vis de fericire", care trebuie să fie transpus în planul real, nu virtual, îndeplinit, căci, neîntâmplat la timp, asupra lui se abate, devastator, un cortegiu de nenorociri: „Să visăm acum fericiri,/ Căci pe urmă vor veni necazuri", idee exprimată asemănător, în „La vida es sueño", de Calderon de la Barca. Spaţiul se deschide treptat în faţa poetului, devenind, în focul inspiraţiei, prin intervenţia lui de stăpân absolut al câmpului imaginar, fluid, ilimitat: odaia se preface în câmpie, câmpia în deşert. Gradarea deschiderii şi a închiderii din final a spaţiului, **simetria începutului şi sfârşitului** poemului marchează limitele cognitive ale fiinţei umane, silită, în cele din urmă, **să eşueze**, să nu ajungă în ţara promisă, să-şi pecetluiască nefericirea, omul rămânând captiv al aceleiaşi lumi fără orizont sau mistuindu-se până la capăt în flăcările propriului ideal. Pentru că zările, numai zările sunt de câştigat, nu lumea ordinară. Bagdadul, paradis terestru, aparţine totuşi lumii comune, efemere, în ciuda fastului şi a splendorilor materiei. Meka, în schimb, menţinută tot timpul, în poem, la nivel de iluzie, de himeră, este cetatea cea sfântă a profetului, ideală, sediu al absolutului şi al eternului, e **the paradise lost**, loc al fericirii depline şi al adevărului ultim. Absorbţia în lumea ideatică, în absolut, este irepresibilă, totală, împlinindu-se pe cale magică, la fel ca în „A descent into the Maelström" al lui Edgar Allan Poe: „Spre Meka-l răpeşte credinţa-voinţa,/ Cetatea preasfântă îl cheamă în ea,/ Îi cere simţirea, îi cere fiinţa,/ Îi vrea frumuseţea – tot sufletu-i vrea –/ Din tălpi până-n creştet îi cere fiinţa.". De altfel, de aici, întregul poem devine un **flux sonor**, o vibraţie înaltă de unde cu o singură direcţie, care îl transportă pe emir pe aripile visului şi ale himerei. Nicăieri, probabil, în poezia lumii nu se întâlneşte o mai **fascinantă poemă a pustiei** şi a himerei, cu o recuzită de culori şi de sunete perfect orchestrate, cu o desăvârşită demonstraţie de stăpânire a tehnicii parnasiene şi simboliste de realizare a sugestiei şi a culorilor, un asalt total, sinestezic, asupra tuturor simţurilor. Oricare dintre secvenţele înalt melodice, mereu reluate, amplificate, ale străbaterii deşertului probează această afirmaţie: „Spre Meka se duce cu gândul mereu”; „Dar Meka e-n zarea de flacări – departe –/ De ea o pustie imensă-l desparte.../ Pustia e-o mare aprinsă de soare,/ Nici cântec de paseri, nici pomi, nici izvoare...”; „Şi tot fără margini pustia se-ntinde...”, „Şi tot nu s-arată năluca sublimă”, „Şi tot nu s-arată cetatea de vise...”.

Goana după cetatea sfântă, identică, în plan literar, cu urmărirea, până în pânzele albe, a balenei uriaşe, în „Moby Dick”, de Melville, sau a mistreţului cu colţi de argint din bine cunoscutul poem al lui Ştefan Augustin Doinaş, devine, în cele din urmă, autodevorare, extincţie în jarul pustiei. Toţi cei ce traversează pustia cad răpuşi, unul câte unul, de un destin nemilos: „Pierduţi sunt toţi robii, cu cai, cu cămile.../ Sub aeru-n flacări, zac roşii movile.”. Cele două deşerturi, **câmpia** din lumea reală şi **pustia din vis**, ambele simboluri existenţiale, sunt pustietăţile ambiante ale destinelor umane: într-o lume aspră, uitată, exclusă din sfera divinului şi a idealului, omul se naşte şi moare singur. Primii mor însoţitorii emirului, oamenii simpli, pentru care lumea e golită de orice înţeles, presupuşi inocenţi, nepervertiţi de viclenie şi de relele lumii, ca drumeţul celălalt, „pocit, şchiop şi searbăd” (Pocitan-ben-Pehlivan din parabola în proză, scrisă anterior, „Meka şi Meka”), cel care alege calea ocolită, mai uşoară: „O tânără umbră, de soare-l fereşte,/ Auzu-i se umple de-un vesel tumult.”. După de a fost izgonit din Paradis, omul, cu puţine excepţii, aici emirul („Dar visu-i nu este vis omenesc”), s-a degradat, pentru supravieţuire mai comodă adoptând modele neverosimile. Pehlivanul, zugrăvit într-o estetică a urâtului demnă de Tudor Arghezi, este unul dintre ele, reprezentând latura negativă, infernală a omului, poate chiar a emirului (chipul lui este văzut prin oglindire în apa fântânii). Ar putea fi un **demon inferior**, nutrit din pornirile josnice ale fiinţei, aducătorul tuturor relelor, stăpânul sufletelor mercantile, mediocrizatoare, moarte de la început. Prin contrast, emirul se despovărează de lumea materială, de patimile ei, îşi părăseşte cetatea prea bogată, dar sterilă în fapt. Năzuieşte ardent să devină **stăpânul „lumii de dincolo de zare”**, mereu misterioase, mereu noi, eliminând urâtul ca pe o stare de precaritate a fiinţei, contemplându-l cu detaşarea unui pictor cubist faţă de **antiopera** sa.

„Meka cerească”, „Meka cea mare” spre care se îndreaptă emirul este imaterială, magică, similară **oraşelor zburătoare** din mitologiile popoarelor arabe, ce apăreau brusc în faţa rătăcitului prin pustie. Macedonski surprinde magistral momentul tangenţei idealului, dar mai ales translaţia inexorabilă de Fata Morgana a acestuia, tot mai departe, în adâncul zărilor fierbinţi: „E Meka! E Meka! ş-aleargă spre ea.// Spre albele ziduri, aleargă – aleargă,/ Şi albele ziduri, lucesc-strălucesc,/ Dar Meka începe şi dânsa să meargă/ Cu pasuri, ce-n fundul de zări o răpesc,/ Şi albele ziduri lucesc – strălucesc!”.

Tot ce rămâne este **magia**, factor de condiţionare, de supravieţuire a umanului, a binelui: „Rămâne năluca în zarea pustiei,/ Regina trufaşă, regina magiei,/ Frumoasa lui Meka – tot visul ţintit.”. În deşertul arid supravieţuiesc numai personajele imunde, trăind la limita dintre regnul vegetal şi cel mineral. Este de mirare că drumeţul pocit reuşeşte să ajungă la ţintă, totuşi o Meka terestră, nu ideală, dar *qui prodest*, pentru că nu el este cel aşteptat, este doar o imagine grotescă a **originalului**. **Probele iniţiatice** la care e supus emirul, la fel ca Ghilgameş plecat în căutarea nemuririi, duc, până la urmă, la moarte: **iluziile** rămân doar **iluzii**, demonii străbat mintea poetului-emir, tâmplele îi bat, culoarea predominantă este aceea a flăcărilor infernale, roşie.

În finalul poemului, prin **simetrie** perfectă cu începutul, ca o consecinţă a înfrângerii spiritului uman, imaginea trivială a odăii se întoarce, ca factor egalizator al destinului:

odaia semnifică existența liniștită, netulburată decât de vise incerte, de **absența încercării**, locul unde vin în viață și se sting ființele umane. Frigul reapare la rându-i, la fel ca mai înainte căldura, ca mijloc de eliminare a umanului fragil, materializându-se într-un factor aducător de moarte: „Și frigul se face un brici de oțel.../ Dar luna cea rece, ș-acea dușmănie/ De lupi care urlă – ș-acea sărăcie/ Ce-alunecă zilnic spre ultima treaptă/ Sunt toate pustia din calea cea dreaptă,/ Ș-acea izolare, ș-acea dezolare,/ Sunt Meka cerească, sunt Meka cea mare.../ Murit-a emirul sub jarul pustiei.". Pustiul populat, paradoxal, de oameni este cauza morții poetului: în ultimă instanță, lupii ce „urlă" sunt animale feroce, hotărând destine, cu ochii sclipind sângeroși, a căror singură menire este eludarea viului, escatologia individuală.

„Noaptea de decemvrie" este, ca imagistică, aproape în întregime parnasiană: predomină culorile vii, aprinse, roșul, galbenul, albastrul, oțelul, pietrele și metalele prețioase, mărgelele de sticlă banale părăsite de emirul plecat în căutarea Absolutului. Prin acustică, prin laitmotive, prin asonanțe, prin repetiții și enumerații în cadențe desăvârșite, într-o orchestrație de operă wagneriană, se poate spune cu îndreptățire că aparține simbolismului. Prin intensitatea trăirilor și prin profunzimea viziunilor, prin tensiunea dintre real și ireal, prin teme ca fortuna labilis și viața ca vis, prin fascinația mistuitoare a iluziei și a absolutului, poate fi socotit și un poem baroc. În întregul ei, în armonia desăvârșită a ideilor și a mijloacelor de expresie, „Noaptea de decemvrie" este o operă clasică, o capodoperă, sinteză a unei forțe creatoare incontestabile.

DETALII ANALITICE

- **Temele poeziei** lui Macedonski: evaziunea dintr-un mediu ostil, nevrozele, orașul provincial, dar mai ales cele sociale, condiția poetului damnat, contemporan cu „tâmpita burghezime", lipsa de ideal, preocupările minore, în special materiale. Macedonski înfierează platitudinea fiorosului „burtă-verde", inamic al Poeziei și al idealurilor înalte, un Pocitan-ben-Pehlivan care trăiește la nivelul simțurilor primare și al arivismelor mărunte, caracterizat prin stupiditate, prin dispreț față de tot ce înseamnă originalitate și entuziasm, pentru „tot ce e mai sublim în lume: visul".
- Poezia „Noaptea de decemvrie" se întemeiază pe o scriere anterioară, cu titlul de „Meka și Meka", publicată în 1890. Este un poem în proză, apărut și în limba franceză, în „La Revue Internationale" (15 ianuarie 1893), sub titlul de „Les deux Mecque". Predilecția pentru spațiul oriental se întâlnește la Macedonski și în „Excelsior" sau în „Poema rondelurilor". Povestea din „Meka și Meka" este simplă: unui tânăr scriitor inspirația îi dictează povestea lui Ali-ben-Mahomet-ben Hassan, căruia tatăl îi lasă cu limbă de moarte preceptul de a nu se abate de la calea cea dreaptă. El va pleca deci spre Meka cerească, însoțit de servitori și de cămile, tocmai pe această cale, cea dreaptă, dar nu va ajunge niciodată: „Meka, Meka, cetatea cea sfântă tot nu se zărea.". Aproape de moarte, el îl vede pe Pocitan-ben-Pehlivan, drumețul pocit, care plecase o dată cu el la drum, trecând de poarta Mekăi pământești, în timp ce el pornise să cucerească „Meka cerească". Drumul spre Meka cerească reprezintă credința omului superior în Ideal, în Absolut, încercarea de a transcende legile strâmte ale universului uman. Pocitan-ben-Pehlivan, construit prin antiteză, reprezintă omul comun, preocupat de idealuri materiale, o ființă malefică, prin lipsa de orizont, supus, la rândul lui, pieirii. Moartea emirului este romantică și tragică în același timp, el rămânând suspendat la limita dintre cele două tărâmuri, ireal și real.
- **Secvențele** semnificative ale poemului: **spațiul restrâns**, sufocant al odăii poetului, în care se profilează **prima treaptă a evadării către ideal** (versurile 1-39); **transformări succesive ale spațiului** poetic: **odaia** devine **câmpie**, apoi întinsul **deșert** al Arabiei, în care se instituie imaginea strălucitoare a Bagdadului, noua ipostază a poetului fiind aceea de emir (versurile

40-64); nici această ipostază nu îl satisface, în spaţiul visului proiectându-se **iluzoria Meka,** simbol al idealului (versurile 65-84), spre care porneşte într-un **pelerinaj către absolut** (partea cea mai lungă a poemului, versurile 85-163); versurile 164-216 înfăţişează **imaginea iluzorie a cetăţii sfinte**, în care pătrunde totuşi drumeţul pocit, omul comun; versurile 217-227 **încheie simetric poemul**: emirul moare în jarul pustiei, spaţiul iluziei se închide, cuprinzând regresiv **Meka cea sfântă > deşertul > câmpia > odaia poetului**.

- Bagdadul oferă o imagine vizuală de oraş liniştit, construit în stil clasic, cu temple-minarete, cu „havuze", cu „voci limpezi", cristaline. Rozul, culoarea rozelor ce domină peisajul grădinilor, este cromatica liniştii aparente, a luxurianţei, a stării generatoare de poezie. Rozele sunt simboluri ale lumii occidentale, implantate însă, în viziune simbolistă, în spaţii exotice, orientale. Simbolul rozei este cel al „roţii istorice", care se roteşte pe spirale ale timpului. Apare şi în scrierile medievale franceze, în „Le Roman de la Rose" (Guillaume de Lorris, Jean de Meung). Roza este un simbol al perfecţiunii, pentru că roata-roză ţâşneşte din apele primordiale, generând forma ca manifestare a Logosului. Prin urmare, cetatea Bagdadului include perfecţiunea formală a lucrurilor trecătoare, care încântă însă spiritul. În „Dicţionarul de simboluri" al lui Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, rozei i se pot asocia mai multe semnificaţii. După F. Portal, culoarea roz are o semnificaţie de regenerare: „Trandafirul şi culoarea trandafirie, afirmă el, erau simbolurile primei trepte a regenerării şi iniţierii în mistere [...]. Măgarul lui Apuleius îşi recapătă înfăţişarea de om după ce mănâncă o cunună de trandafiri roz, pe care i-i dă marele preot al lui Isis. Tufa de trandafiri, adaugă acest autor, este imaginea celui renăscut, după cum roua este simbolul regenerării.". „Rosa candida" din „Divina Comedie" a lui Dante Alighieri reprezintă simbolul trandafirului mistic din litaniile creştine. Tonalităţile poeziei, în acest decor clasic perfect, solar, sunt, de aceea, stinse, fragile, nedepăşind anumite limite sonore. În această lume diafană, curgerea apelor din havuzuri oferă componenta auditivă a tabloului, sugerând un timp ce curge domol, o temporalitate ce predispune la visare, creând o eternitate aparentă, de împlinire ce ar frâna elanul spre absolut, spre lumea ideală.
- Culorile predominante sunt albastrul, galbenul, rozul. Albastrul semnifică impersonalul oţelului, extrema concentrare a morţii: „Rămas din toţi singur, sub cer de oţel", „Prin aeru-n flăcări, **sub cer de oţel**", închiderea spaţiului într-un **ţărm al morţii.** Galbenul poate fi culoarea deznădejdii şi a bogăţiei, ce nu conferă însă imortalitate. Bagdadul este numit „poiana de roze şi crini". Această alternanţă a florilor, ce reprezintă efemeritatea, este caracteristica cetăţii terestre, supusă şi ea eroziunii timpului. Rozul ar mai semnifica apusul, crepusculul. Imagini auditive de tipul „Havuzele cântă... voci limpezi şoptesc" sugerează trecerea uşoară a timpului pentru locuitorii cetăţii pământeşti. Imaginile vizuale redau imaginea unui oraş musulman, cu minarete, turnuri şi străzi acoperite de praf. Schema versurilor este amfibraho-dactilică şi rima este **ababb**.

„POEZIA VIITORULUI". E un articol programatic apărut în revista „Literatorul", nr. 2 din 1892, în care Alexandru Macedonski îşi expune în mod tranşant opiniile cu privire la curentele literare apărute la orizont, **simbolismul şi instrumentalismul**. Deşi asocierea aceasta ar putea trezi scepticismul opiniei critice, simbolismul, crede mentorul „Literatorului", este un curent care se impune triumfal, fiind „ultimul cuvânt al geniului omenesc": „Cu toate acestea, astăzi când simbolismul numără geniuri ca Baudelaire, ca belgianul Maeterlinck, ca Mallarmé, ca Joséphine Péladan, ca Moréas şi alţii, simbolismul, fie el în proză, fie în versuri, fie el numit decadentism sau cum se va voi, pare în ajun să triumfe.". Macedonski identifică două caracteristici definitorii ale simbolismului: muzicalitatea (promovată de Paul Verlaine), şi simbolul, care trebuie să creeze sugestia, să asocieze unei situaţii, prin „corespondenţe", o anumită stare de spirit.

Pentru a fi înţeles, termenul este explicat din punct de vedere etimologic şi semantic. Denumirea de simbolism vine din grecescul *symbolon*, care numeşte modul în care exprimarea prin imagini duce la naşterea ideilor. Crucea e un simbol complex, sugerând „o imagine înfăţişată inteligenţei, spre a reaminti suferinţele lui Iisus", faunul este simbolul senzualităţii excesive, albeaţa crinilor exprimă inocenţă. Uneori imaginile sunt create prin sunete, ducând la instrumentalism, considerat de poet tot un fel de simbolism, cu deosebirea că „**sunetele** joacă în **instrumentalism** rolul imaginilor". Prin sunete se obţin imagini: „Este evident, pentru oamenii ce nu sunt lipsiţi de cultură muzicală, că sunetele închise, precum: **â**, **u**, cât şi sunetele grave ca: **a** şi chiar **o**, sunt menite să deştepte sensaţiuni, dintre care, cele întâi vor fi note triste şi întunecate, iar cele de-al doilea sonore dar solemne.". Poezia modernă se desparte cu hotărâre de mijloacele de expresie ale prozei şi „de succesele de bâlci ale antitezei", „de elocvenţa vulgară", formându-şi un limbaj propriu, în care „se simte în largul ei". Concluzia poetului este una singură: „Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine, aceste două eterne şi principale sorginţi ale ideii.".

Manualele HUMANITAS, SIGMA

VALŢUL ROZELOR

Poezia sugerează armonia vegetală a naturii, văzută ca împlinire a ordinii divine, într-o diversitate de forme plastice şi de imagini sonore: „Pe verdea margine de şanţ/ Creştea măceşul singuratic,/ Dar vântul serii nebunatic/ Pofti-ntr-o zi pe flori la danţ./ Întâi pătrunse printre foi,/ Şi le vorbi cu voce lină,/ De dorul lui le spuse-apoi,/ Şi suspină – cum se suspină.". „Valţul rozelor" este o simfonie poetică închinată florilor, simbolurile cele mai concrete ale biologicului efemer. „Măceşul singuratic" este expresia perfecţiunii naturii sălbatice, prin frumuseţea sa intrinsecă, a formelor clasice, de o arhitectură stranie.

Vântul serii, „nebunatic", înşelător, personificat, este elementul naturii care provoacă „valţul" rozelor, simboluri ale sublimului din natură, flori diafane ce se prind într-o rotire cosmică, ritmică, de o tonalitate abia perceptibilă, rezultată din armoniile imitative perfecte ale versurilor: „Şi suspină – cum se suspină.../ Albeaţa lor de trandafiri/ Zâmbind prin roua primăverei,/ La mângâierile-adierei/ A tresărit cu dulci simţiri./ Păreau năluci de carnaval/ Cum se mişcau catifelate,/ Gătite toate-n rochi de bal,/ De vântul serii sărutate,// De vântul verii sărutate.". Versul „De vântul verii sărutate" este un laitmotiv, devenit *primum movens* în declanşarea acestui dans misterios şi totodată fermecător, revenind de fiecare dată pentru a da un ritm tot mai dinamic mişcării florale. În chip de Zburător deghizat în mijlocul naturii, vântul pune în mişcare armonică perfecţiunea formală a florilor, la început cu discreţie, insidios: „le vorbi cu voce lină", „suspină" tot mai insistent, le îmbie cu „mângâierile-adieri", provocându-le „dulci simţiri", până când, într-o beţie a simţurilor, rozele „Scăldate-n razele de sus,/ Muiate în argintul lunei,/S-au dat în braţele minciunei,/ Şi rând pe rând în vânt s-au dus.". În tot acest mecanism erotic delicat, al gradaţiei pe căi ale pierzaniei, florile dobândesc înfăţişări de fete îndrăgostite, naive, „năluci de carnaval".

Moartea se insinuează lent, gradat în lumea florală, ca într-un vis romantic: florile au toate atributele graţiei, sunt „catifelate", gătite în rochii de bal, dar se înscriu în acelaşi destin al trecerii, al fanării perpetue, ceea ce conferă „valţului" semnificaţia ultimului dans, a „cântecului de lebădă" de dinainte de trecerea în anorganic şi neviu. Valsul florilor, „valţ nebun", prin culminaţia gradaţiei, în rotirea tot mai accelerată a vârtejului, devine un iluzoriu **montagne-russe** în mijlocul naturii: „Scăldate-n razele de sus,/ Muiate în argintul lunei,/ S-au dat în braţele minciunei,/ Şi rând pe rând în vânt s-au dus./ Iar vântul dulce le şoptea,/ Luându-le pe fiecare,/ Şi-un valţ nebun se învârtea,/ Un valţ – din ce în ce mai tare,/ Un valţ din ce în ce mai tare.". Sentimentul de efemeritate este înşelat prin această apariţie a elementului terestru, vântul, care, prin fluiditatea sa, conferă starea de graţie fanării florilor, pregătindu-le pentru trecerea în alt ciclu de existenţă.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (HUMANITAS)

Ex. 3/ p. 187. Textul poate fi interpretat ca o alegorie, dar are şi trăsături contrare acestei lecturi. Descoperiţi-le, răspunzând la întrebările următoare:

a) Apar mai multe personificări, cuprinse într-un scenariu comun?

b) Personificările pot fi „traduse”, determinând ce anume sau pe cine reprezintă fiecare?

c) Există o „morală”, o semnificaţie globală a istoriei povestite?

d) Accentul cade pe frumuseţea iluziei şi a momentului efemer – sau pe deşertăciunea lor?

Vântul personificat este un personaj straniu, cu atribute erotice, care declanşează legile entropiei în lumea florilor, transformând procesul de fanare a lor într-o beţie a simţurilor, într-un dans ameţitor, narcotic, făcându-le să treacă lin pasul greu al extincţiei. Prin acţiunea sa taumaturgică, vântul pune în mişcare armonică lumea florilor, astfel umanizată, cu trăiri specific umane, din care se desprind candoarea vârstei, naivitatea, spontaneitatea cu care se lase prinse în acest „valţ nebun”. Rozele reprezintă armonia vegetală, propensiunea spre perfecţiune, dar şi efemeritatea. Poetul observă cu minuţie resorturile adânci ale firii, care sugerează un dans desprins din structurile profunde ale universului.

Natura îşi dă astfel la iveală ritmurile interioare, existente şi la scară cosmică, întreg universul fiind construit pe principiul rotirii perpetue, al forţelor aflate în continuă mişcare armonică. Frumuseţea iluziei poate depăşi efemeritatea momentului, ca o clipă atemporală ce rămâne întipărită pentru totdeauna în memoria poetului.

Manualul CORINT 2

PE BALTA CLARĂ

Poemul este un pastel sugestiv al naturii surprinse într-un moment de linişte deplină, în faptul dimineţii, într-o luminescenţă discretă, ce uneşte înaltul cu adâncul prin reflectare în oglinda limpede a apei: „Pe balta clară barca molatică plutea…/ Albeţi neprihănite curgea din cer; – voioase/ Zâmbeau în fundul apei răsfrângeri argintoase.”. Cadrul natural este simplu, tipic romantic, cu „balta clară” şi nelipsita barcă, „molatică”, în plutire lină, iar din înalt iradiază „albeţi neprihănite”, „voioase”, întoarse, printr-un zâmbet al firii, în adâncurile apei, în „răsfrângeri argintoase”. Tabloul întreg, aparent static, de pastel tradiţional este la rândul lui o reflectare, o răsfrângere în sufletul poetului, proiecţie sinestezică a simţurilor, cuprinse extatic de liniştea cosmică, într-o percepţie diafană a panoramei lumii. Urmând căile reflectării spaţiale, timpul se dilată, se întoarce în cel sacru (Elena Tacciu), elementele devenind, sub semnul amintirii, peisaj interior, spaţiu oniric, în limpezimea imaginilor constituindu-se nostalgic „curatul argint de-dinioară” al sufletului imaculat al tinereţii: „Oh ! alba dimineaţă, şi visul ce şoptea,/ Şi norii albi – şi crinii suavi – şi balta clară,/ Şi sufletul – curatul argint de-odinioară –// Oh ! sufletul – curatul argint de-odinioară.”

Tabloul imagistic creşte din spaţiul visării, în contururi diafane de alb, sugerând o imagine aurorală, de început de zi. „Alba dimineaţă” intensifică, prin inversiune, sugestia de puritate a întregului cadru, care se răsfrânge, prin „corespundere”, şi asupra sufletului. În acest cadru privilegiat se găsesc „crinii suavi”, simbol al efemerităţii la simbolişti, norii, la rândul lor tot „albi”, conturând împreună un spaţiu al visării şi al elevaţiei spirituale. Starea de puritate iniţială a sufletului, regăsită prin visare, se traduce tocmai prin persistenţa culorilor vii, argintii, şi a spaţiilor neumblate.

RONDELUL ROZELOR CE MOR

„Rondelul rozelor ce mor" a apărut în volumul „Poema rondelurilor" (1927), însă data reală de redactare este 13 mai 1916. Rondelurile sunt poezii cu formă fixă, de treisprezece-paisprezece versuri, repartizate de regulă în trei strofe, cu numai două rime. Primele două versuri, care enunţă tema sau motivul poetic, se reiau în strofele următoare, ambele în strofa a doua şi ultimul în strofa finală, la Macedonski acest vers fiind al treisprezecelea al poeziei. Denumirea acestei specii literare provine din fr. *rondel*, it. *rondello*, şi sugerează noţiunea de rotund, adică terminat, expresie a unei perfecţiuni formale cultivate cu atenţie. De la apariţia sa, în Franţa secolului al XIV-lea, rondelul a avut două perioade de glorie, una în secolele al XV-lea şi al XVI-lea, în vremea trubadurilor şi truverilor, prin Charles d'Orléans, François Villon şi Clément Marot, alta în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, prin poeţii parnasieni, adepţi ai formelor perfecte şi muzicale. Promotor al parnasianismului în literatura română, Macedonski scrie rondeluri asemănătoare cu ale lui Théodore de Banville, Laforgue, Rodenbach, Mallarmé, similitudinea mergând chiar până la distribuţia rimelor: *abba, baab, baaba,* cum se constată în „Rondelul rozelor de august". „Poema rondelurilor" sintetizează şi stilizează temele majore ale universului poetic macedonskian, extazul şi damnarea, elevaţia, exotismul, evadarea din real, într-o formă literară cu sonorităţi şi culori cultivate îndelung prin exerciţiul simbolist. Calea spre inefabil, spre zări îndepărtate, înălţarea, existente şi în poeziile lui Byron, în „Mazeppa" de pildă („Away, away, my breath was gone"), se identifică aici ca o cale de abstragere din real, de intrare în lumea extatică a visului.

Preocupat de perfecţiunea formelor, poetul nu face decât să amplifice sugestia morţii care se insinuează treptat în gândirea comună. Poemul este compus din două catrene şi o strofă de cinci versuri, tema centrală fiind fanarea şi moartea rozelor, ca o proiecţie a sentimentului de melancolie al poetului pus în faţa inevitabilului vieţii ireversibile. „Rondelul rozelor ce mor" este o „fotografie mişcată" faţă de rondelul anterior, al „rozelor de august", continuând meditaţia melancolică pe tema trecerii timpului, ajunsă acum la punctul final, al extincţiei florale, pentru eul liric momentul fiind al spulberării tuturor iluziilor: „E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, şi mor şi-n mine – / Ş-au fost atât de viaţă pline,/ Şi azi se sting aşa uşor." Rondelul identifică fiinţa umană cu roza trecătoare: ambele sunt entităţi efemere, cu durată scurtă de viaţă, diferenţa dintre ele, raportată la ansamblul vieţii cosmice, fiind neînsemnată. Rozele, forme efemere de frumuseţe, sunt sensibile la fanarea temporală: „Şi azi se sting aşa uşor.". Vremea rozelor ce mor este simţită ca un timp de restrişte, ca un moment al extincţiei: „În tot, se simte un fior./ O jale e în orişicare./ E vremea rozelor ce mor – / Mor în grădini, şi mor şi-n mine.". Jalea eternă a lumii se revarsă şi asupra rozelor, lipsite de apărare împotriva timpului necruţător. Rozele „mor în grădini" şi dispariţia lor se răsfrânge şi asupra eului liric, tulburat de sentimentul trecerii timpului. Lumea este învăluită de sentimentul stingerii treptate a vieţii: există, în planul intim al poeziei, un fior al morţii care cuprinde toate formele vii.

Versul întâi stabileşte coordonatele temporale ale fanării, prin folosirea sugestiei: timpul este trecător, rozele sunt pline de viaţă la început, însă ele se fanează, se „trec", se supun timpului neiertător, care nu presupune circularitatea, revenirea, repetiţia. Folosirea conjuncţiei „şi" denotă tristeţea fiinţei, o consecinţă a cauzalităţii lumii cunoscute, după care toate evenimentele se justifică printr-o motivare intrinsecă. Acest „şi" exprimă şi rezistenţa scăzută a biologicului în faţa temporalului, rozele fiind părăsite treptat de „energia vitală", lipsite de puterea de supravieţuire. Stingerea lor este o consecinţă a condiţiei biologice efemere şi, prin sugestie, şi a celei umane. Substantivele care definesc starea de tristeţe sunt concentrate într-o dispoziţie savantă: „fior", „jale", „vălmăşaguri de suspine". Poetul reia şi amplifică sentimentul dispariției treptate, al morții, folosind un sinonim metaforic pentru verbul „mor", „se sting".

Sonoritatea versurilor care generează starea de catharsis e dată de rimele alternative sau îmbrățișate: **a b b a**, **a b a b**, **a b b a a**. Prima rimă, **a**, este masculină, versul este un tetrasilab iambic, în timp ce rima **b** este feminină, cu o silabă neaccentuată, dintr-un iamb incomplet. Sugestia muzicală intervine prin combinarea acestui „mine" cu „suspine", în timp ce rima de tip **a** folosește consoana „r" vibrantă: „mor"-„fior". Ciclul florilor ce mor creează o simfonie aparte, o melodie tristă a timpului care nu poate fi biruit de biologicul efemer, așa cum se întâmplă în „Au Jardin de l'Infante" din ciclul „Heures d'été", de Samain: „Les roses meurent, chaque et toutes.../ Je ne dis rien, et tu écoutes/ Sous tes immobiles cheveux.".

Finalul poeziei sugerează imaginea tristă a unei lumi pierdute, fără speranță de regenerare: „Pe sub amurgu-ntristător,/ Curg vălmășaguri de suspine,/ Și-n marea noapte care vine,/ Duioase-și pleacă fruntea lor.../ E vremea rozelor ce mor.". Moartea rozelor, la fel ca a ființelor umane, dă o notă de melancolie întregului univers, poetul personalizând, cu reflectare asupra sa, un fenomen al naturii, amurgul, devenit „-ntristător".

Simbolul rozelor exprimă sentimentul trecerii rapide a timpului, în poezii ca „Rondelul rozelor din Cișmegi", „Rondelul cascadelor de roze", „Rondelul nopții argintate". Pentru Macedonski, moartea este un fenomen general, reprezentat prin roza „ce moare în glastră", simbolistică preluată de la Albert Samain și de la Jean Moréas. Petalele rozei cad încetul cu încetul, devenite materie fără viață, printr-un „montagne russe" temporal care schimbă semnul plus cu semnul minus al axei vremurilor.

Roza, alături de crin, e un simbol al extazului, al beției vieții trecătoare, incapabilă de imortalizare, de regenerare. Poetul se simte îmbătrânit de curgerea timpului, trece de la starea de extaz la aceea de resemnare în fața greutăților vieții. În „Les Fleurs", de Mallarmé, starea de elevație crepusculară se frânge, în același mod, instantaneu: „Et tu fis la blancheur sanglotante des lys/ Qui roulant sur des mers de soupirs qu'elle effleure/ À travers de l'encens bleus des horizons pâlis/ Monte rêveusement vers la lune qui pleure.".

Moartea rozei generează un sentiment „întristător", condensând, în clipe grăbite, puține, timpul; viața omului, prin **corespundere**, se asociază aceleiași stări de trecere rapidă, constând într-un elan ascensiv, un punct de apogeu și o prăbușire bruscă. Poetul percepe organic modul în care fiorul vieții se năruie, se abandonează disperării și lipsei de perspectivă. „Corespondențele" se realizează aici între starea sufletească interioară a poetului și degradarea biologică rapidă a rozei, floarea cu cel mai puternic elan vital, dar și supusă din plin trecerii rapide a timpului.

TEME ȘI MOTIVE

- **Rozele**, simboluri ale efemerului biologic, ale tristeții generate de trecerea timpului.
- **Amurgul**, timp al stingerii treptate, al extincției vegetale și umane.
- **Corespondența** dintre moartea rozelor și starea de tristețe exprimată de eul liric.
- **Lumea trecătoare**, văzută de poet ca o extrapolare a lumii efemere, a biologicului.
- **Fiorul existențial** dat de sentimentul efemerității, de lumea trecătoare a rozelor și de incapacitatea lumii vii de a opri fenomenul morții.
- **Grădinile**, simbol al lumii aflate în stare de grație și de echilibru.
- „Marea noapte", simbolul cel mai puternic al lumii care se îndreaptă spre neant, spre abisul existențial.
- Antinomia, dar și **complementaritatea dintre viață și moarte**: rozele reprezintă viața, dar și moartea, pentru că se fanează repede, supuse entropiei rapide, trecerii spre neființă. Moartea rozelor generează tristețea poetului, pentru că sugestia morții îl înscrie pe o curbă existențială descendentă.

◆ CONCEPT OPERAȚIONAL ◆

RONDEL. Termenul provine din fr. *rondel*, it. *rondello*. Este o poezie cu formă fixă, constituită, în cele mai multe cazuri, din treisprezece-paisprezece versuri, repartizate în trei strofe. Primele două versuri, care sintetizează motivul liric, sunt reluate ca refren, mai întâi la mijlocul, apoi la sfârșitul poemului. Rondelul apare în literatura franceză, în secolul al XV-lea, fiind remarcat la Charles d'Orléans, autorul unui renumit rondel, „Le printemps ou le renouveau" („Primăvara sau reînnoirea"), la François Villon și Clément Marot. Gustul pentru formele fixe se manifestă de la Théodore de Banville până la d'Annunzio, în **parnasianism**. La români, excelează în această direcție Alexandru Macedonski, căruia îi vor fi publicate rondelurile după moarte, în volumul „Poema rondelurilor", 1927. „Rondelul rozelor ce mor" e o poezie **a trecerii ireversibile a timpului**: „E vremea rozelor ce mor,/ Mor în grădini, și mor și-n mine.../ E vremea rozelor ce mor.".

Rondelul de față se poate remarca prin repetarea, la sfârșit, a versului de început, încadrând poezia în linii simetrice, sugerând ideea centrală a fanării, efect al trecerii necruțătoare a timpului.

Manualul CORINT 1

RONDELUL CUPEI DE MURANO

„Rondelul cupei de Murano", face parte din „Poema rondelurilor" (1927), care conține cincizeci și patru de rondeluri și un „Epigraf final". Este o mică bijuterie lirică, din ciclul poemelor închinate „celor patru vânturi", asemănătoare cu vasele de porțelan construite de maeștrii sticlari din localitatea venețiană Murano. Vasele de Murano sunt renumite prin perfecțiunea formelor, prin nuanțele cromatice delicate, prin irizațiile de lumină produse de cristaluri. Cupa de Murano devine o metaforă pentru lucrul bine realizat, pentru posibilitatea artistului de a construi forme perfecte.

Poetul stilizează și dematerializează formele, construind o cupă din raze, dându-i reverberații spirituale: „Nu e de aur: e de raze./ O-ntind grifonii ce-o susțin./ E dătătoare de extaze,/ Cu ea-n onoarea ta închin.". Pe această linie a dematerializării, poezia începe cu o negație, corectată imediat de o afirmație, prin care se sugerează ideea de valoare absolută a obiectului: „Nu e de aur: e de raze.". Trecerea de la materie la energie parcurge drumul invers al degradării, după Böhme, a creației divine, prin trecerea treptată a spiritului în materie brută, degradabilă. Macedonski aspiră astfel la creația perfectă, a energiilor increate, existând prin ele înseIe: „O-nțind grifonii ce-o susțin.". Cupa, prin includerea sferei în forma sa, devine un simbol al perfecțiunii, un adevărat paradis al esențelor și aromelor, așa cum îl imaginează poeții parnasieni. Acest pocal, demn poate de masa zeilor germanici retrași în Walhalla, este folosit de poet pentru a închina în cinstea unei enigmatice iubite: „Cu ea-n onoarea ta închin.". Cupa, ca obiect de adorație, prin „al nemuririi vin", se înscrie într-o dimensiune transcendentă, fiind folosită pentru celebrarea ființei iubite, imortală la rândul ei.

Această mică piesă de versificație, ca și obiectul propriu-zis, cupa de Murano, implică efortul de șlefuire extremă a cuvintelor, ca într-o retortă de alchimist. Imaginea obținută are imobilitatea creației perfecte, eterne, e încremenită în timp, ca în „Poemele antice" („Poèmes antiques"), de Leconte de Lisle: „Midi, Roi des étés, épandue sur la plaine,/ Tombent en nappes d'argent des hauteurs du ciel bleu/ Tout se tait. L'air flamboie et brûle sans haleine;/ La Terre est assoupie en sa robe de feu."(„Midi"). Cupa de Murano devine o imagine insolită, perfectă, nepământeană, ivită pe neaşteptate într-o ordine firească a lucrurilor. Poetul propune reverii celeste deschise brusc în cotidian, iar imaginea se diafanizează treptat, într-un crescendo al imaginilor din ce în ce mai pure, sugerând însăşi puritatea artei la care năzuieşte, în sens parnasian, poetul: „E arta pură, fără fraze,/ E cerul tot de soare plin.”.

Cupa, ca simbol al nemuririi, străvechiul şi de negăsit potir al Graalului, în care fusese depozitat sângele lui Iisus Hristos, este un adevărat nucleu de raze, din care emană scânteieri „topaze”, cuprinzând în ea nimbul nemuririi. Cupa se atemporalizează astfel, emană strălucirea eternă, de unde renasc speranţele într-o lume nouă. Genitivul inversat, „al nemuririi vin”, accentuează ideea contingenţei divine, de lume ce găseşte, prin perfecţiune, o cale către transcendent. Razele sunt susţinute de grifoni, sugestie a lumii terestre, dar şi a unei magii arhaice, primitive, cu o mare putere de virtualizare. Cupa de Murano devine un veritabil *axis mundi*, un centru al lumii, din care se răspândeşte, precum din Arborele Cosmic al mitologiei germanice, întreaga suprastructură a universului. Încercarea poetului este de a esenţializa energiile increate, de a face posibilă ascensiunea către lumea celestă, eliberată de apăsarea materiei.

Aceasta este imaginea artei pure, eliberată de orice constrângeri, poetul având puteri creatoare neîngrădite, cu funcţia poetică de modificare a lumii şi, prin aceasta, a întregului univers: „E arta pură, fără fraze,/ E cerul tot, de raze plin./ Talaze largi, după talaze,/ E sufletescu-avânt deplin,/ Nu e de aur: e de raze.”. Descripţia cupei de Murano devine un model de esenţializare a infinitului mic, a structurii materiale a lumii, de extracţie, din aceasta, a sevelor divine, prin care arta şi poezia devin posibile. Cerul este construit într-o adevărată ierarhie a stringurilor intime, semnificate de aceste „Talaze largi, după talaze”. Arta este, în acelaşi timp, un mijloc de transfigurare a omului, de înălţare a lui în „sufletescu-avânt deplin”, una din temele obsesive ale poeziei macedonskiene. În viziunea parnasienilor, arta este un mijloc de elevaţie, de ascensiune spre lumi înalte, de a dobândi nemurirea, prin puterea mitică a lichidului sanctificat, sângele lui Iisus, „al nemuririi vin”.

Cupa de Murano este simbolul perfecţiunii încriptate în structuri durabile, un amestec de esenţe spiritualizate ce se adună într-un punct de contingenţă cu cerul, cu înaltul. Conexiunile sunt reprezentate de grifoni ce sprijină, precum Atlas, cerul de raze imateriale, sugestie a altei realităţi, superioară celei terestre, inefabilă şi diafană. Prin imnul închinat cupei de Murano, armoniile cosmice coboară în plan terestru, deschizând ochilor profani imaginea unei lumi perfecte, imateriale şi eterne.

RONDELUL ROZELOR DE AUGUST

„Rondelul rozelor de august” exprimă o **meditaţie pe tema trecerii timpului**, (*tempus irreparabile fugit*), plină de melancolie, sugestie dată, chiar din titlu, de motivul rozei ce se fanează uşor şi de sensul cuvântului „august”, lună târzie de vară, simbol al declinului, al plenitudinii estivale şi al târziului ce se reflectă inevitabil asupra condiţiei umane. Rondelul începe sub semnul iluziei că timpul îşi poate încetini curgerea, **fanarea**, ca stare premergătoare morţii florale, putând fi încă evitată sau întârziată, relevantă fiind, în acest sens, repetiţia adverbului „mai”: „Mai sunt încă roze – mai sunt”, adică perfecţiunea poate fi încă realizată, sublimul şi absolutul se pot încă atinge. Roza este un simbol al vieţii, prin culoarea roşie, al beţiei simţurilor, prin parfumurile tari, al trăirii pline de avânt. Potrivit „Dicţionarului de simboluri”, de Jean Chevalier şi Alain Gheerbrant, roza este floarea cel mai des invocată ca simbol în Occident, comparabilă cu lotusul în India. În religia creştină, roza semnifică potirul în care a picurat sângele lui Iisus, este chiar simbolul rănilor sale, al mântuirii prin înălţare la cer. La alchimişti trandafirul alb avea semnificația imposibilității atingerii absolutului. Simbolistica trandafirului merge înapoi în timp până în momentul genezei, al apelor primordiale, peste care se înalță ca un triumf al vieții, un fel de centru din care emană toate manifestările ei profunde, sufletul, iubirea, aspirația către perfecțiune, către starea genetică pierdută.

În poezia lui Macedonski tocmai acestea sunt sensurile profunde ale „rozelor de august". Viața este numai de natură organică, deci perisabilă, pândită de inconsistență. Particula „mai" arată, pe lângă iluzia conservării stării primordiale, și asaltul repetat al timpului ce distruge formele organice. **Timpul inițiatic, al creației** a existat aievea, când rozele rămâneau nepieritoare la trecerea timpului, într-un fel de suspendare a clipei: „Așa cum au fost și acele/ Când ceru-l credeam pe pământ.". Prin aspirațiile sale și prin vocația genialității, poetul se identifică momentelor originare, forței creației, suprapuse celei divine: „Pe-atunci eram falnic avânt.../ Priveam, dintre oameni, spre stele.". Contingența celor două spații, pământul și cerul, unul htonic, celălalt uranic, păstrează amintirea nostalgică a începuturilor; apoi omul, izgonit din Paradis, a decăzut, s-a lăsat supus trecerii timpului, tentativele de înălțare, de **excelsior**, temă macedonskiană obsesivă, fiind în genere apanajul omului superior, al geniului. Faptul că două spații acum distincte, teluricul și uranicul, au existat împreună în timpul primordial, ulterior separate prin distanțe astrale, arată trecerea ireversibilă a timpului: vremurile au devenit profane și energia, o parte din ea, s-a degradat, s-a condensat în forme staționare, în tipare materiale, cu viață efemeră, roza fiind, prin excelență, simbolul efemerității. Pentru că doar energia pură reprezintă viață fără sfârșit, biologicul stă sub semnul neîmplinirii, al sabiei lui Damocles, al perpetuării stării degradate. „Parfumul" rozelor, contingent cu un parfum al aștrilor, al stelelor („Priveam, dintre oameni, spre stele; –/ Mai sunt încă roze, mai sunt, / Și tot parfumate și ele."), semnifică refugierea apofatică din fața neantului, într-o lume unde culorile, aromele sunt de o nemaiîntâlnită perfecțiune. Încercarea de refugiu în paradisul floral, anesteziant, care îmbată simțurile, este tipic simbolistă. Omul nu își poate depăși condiția în lumea reală, regăsirea esențelor putându-se împlini numai prin transcendere, iar „rozele de august" oferă acest spațiu de extensiune a simțirii, de beatitudine, refăcând starea umană originară, apropiată de cea divină. Eul liric atinge astfel **un apogeu inerțial**, limita superioară posibilă, de unde începe declinul. Luna august, făcând trecerea spre toamnă, înscrie destinul poetului pe o pantă coborâtoare, de stingere discretă a extazului, de cufundare într-o **secretă melancolie**, datorată implacabilei pânde a neantului, prezentă și la alți poeți simboliști, Verlaine, Samain, Regnier. În fața acestei perspective, omul se refugiază pe tărâmul vag al fanteziei, al visării, al creației: „Zadarnic al vieții cuvânt/ A stins bucuriile mele,/ Mereu când zâmbesc, uit și cânt,/ În ciuda încercărilor grele,/ Mai sunt încă roze,– mai sunt.". Zâmbetul și cântul, poezia, ca mijloc de salvare, de mântuire, pot opri coborârea în neant, stimulând uitarea benefică a omului prins de timp, incapabil să iasă din capcana lui circulară. Necazurile, nenorocirile inerente, vârsta, acest timp întârziat în trup, sunt tot atâtea „încercări" ale vieții, ale destinului; poetul se simte, la rându-i, **fanat** de timp, dar există o speranță, rozele mai există **încă**, în pofida oricărei evidențe.

Macedonski apelează la **recuzita poetică simbolistă**, concentrată, lapidară, nu la discursul epicizant, nici măcar descriptiv, prin urmare nu se folosește o suită de fapte și de imagini, ci se sugerează stări de spirit. Simbolurile sunt mijloace de sugestie a stărilor metafizice, devenind căi de cunoaștere. În acest rondel, ca și în altele, ca într-un creuzet magic, se dizolvă ideile simboliste ale lui Macedonski, susținute și în studiile sale teoretice, „Poezia viitorului", „În pragul secolului", „Simțurile în poezie". Simbolurile se interferează, devenind elemente ale unui spațiu imaginar, adevărate „păduri de simboluri", percepute, traversate de om prin sugestie: „La Nature est un temple où de vivants piliers/ Laissent parfois sortir de confuses paroles;/ L'homme y passe à travers des fôrets de symboles/ Qui l'observent avec des regards familiers." („Correspondances"- Charles Baudelaire).

Rondelul emană, în întregul său, o notă de speranță; parfumul vieții nu a pierit, chiar dacă timpul trece necruțător; el se manifestă încă în roze, care conservă frumuseți și tării de altădată. Speranța, strecurată parcă din cutia Pandorei, discretă, însuflețește încă spiritele vii. Rozele, prin culoare și parfumuri, simbolizează chiar viața, îndeamnă la neliniște creatoare, iar poetul, devenit eteric în prezența lor, se transformă într-un fluid energizant, capabil să magnetizeze spațiul în jur, să-l transforme după voință. De fapt, poetul încearcă să retrezească la viață spațiul amorf, introducând în câmpul vizual roșul aprins, diafanul, imponderabilul, calități discrete, de mare rafinament, ale regnului vegetal, devenit reper universal-uman, generând mișcarea, elanul, creația, teme permanente ale poeziei sale.

RONDELUL ROZELOR DIN CIȘMIGIU

Poetul prezintă, în manieră parnasiană, prin enumerație amplă, orgia florală a rozelor din Cișmigiu, asaltul, elanul ascensiv al vieții, într-o explozie nestăvilită a formelor și a culorilor și într-o arhitectură complicată, de cascade vegetale: „De flăcări, de aur, pembe, argintate,/ Nebuna orgie de roze oriunde,/ De bolți agățate, pe ziduri urcate,/ Și printre frunzișuri de pomi ce le-ascunde.".

Pregnanța imaginilor vizuale e dată de corespondența secretă, simfonică a nuanțelor, florile înseși devenind direct formă poetică structurată în strofe, „pe ritmuri persane", cizelate îndelung, cu grația artizanului: „Pe ritmuri persane în strofe-așezate,/ Melodic, coloarea coloarei răspunde.../ De flăcări, de aur, pembe, argintate,/ Nebuna orgie de roze oriunde.". Cascadele de roze creează, prin sugestie, un poem muzical, florile năzuind către exuberanță și desăvârșire și alcătuind scări ale culorilor, cu armonii și forme perfecte.

Strofa ultimă deschide spațiul, trece de la nuanță la ansamblu. Grădina astfel construită, grădina „uitată", din vis, paradiziacă, pare un act de magie. Magul a fost un neamț, răpit de farmecul unui univers colorat și muzical, cu „tainice unde" celeste, ale inspirației: „Un neamț a fost magul grădinii uitate./ Răpit fu de visul cu tainice unde,/ Și dându-le viața ce-n suflet pătrunde,/ Lăsatu-le-a-n urmă, în roze închegate,/ De flăcări, de aur, pembe, argintate.". Grădina este un simbol al armoniei floristice, al lumii ce trece de biologic, culorile fiind mai mult decât un simplu simbol al biologicului. Ele sunt o formă de reprezentare a purității, sunt un simbol al efemerului care ia formele eternului.

RONDELUL PAGODEI

Macedonski este un poet simbolist ce cochetează cu influențe parnasiene, de aici derivând predilecția lui pentru lumi exotice și pentru forme perfecte. Pagoda este un astfel de motiv poetic, un miraj al Orientului, simbol al perfecțiunii formale, al construcției arhitectonice rafinate, situată în mijlocul unei naturi paradiziace: „De mari fluturi sărutată,/ Pe-o movilă-artificială,/ E pagoda argintată/ De zâmbirea matinală.". Pagoda pare o construcție aeriană, avântată către zonele celeste, plasată într-o atemporalitate lină, sugerând lumea eternă a zeilor păgâni, miturilor misterioase ale Extremului Orient. Sugestia de diafan („De mari fluturi sărutată"), de edificiu aerian, pregătit de zbor, trimite cu gândul la construcțiile imateriale din poveștile orientale, celebrele dome de nori sau palatele de cleștar, preluate și în poemele eminesciene. Pagoda este, prin chiar arhitectura sa, o construcție avântată spre cer, surprinsă lumina de argint a dimineții. Prin imaginea de fluturi în zbor, creaturi misterioase, mesageri discreți ai emanației divine, pagoda devine, prin sărutul lor celest, o imensă aripă astrală, înălțare imaterială, diafană pe trepte de aer.

Întreaga lume orientală se supune unei dinamici a aerului, în care imaterialitatea e la ea acasă. Asupra pagodei se revarsă o altă dimensiune imaterială, umbra pomilor, proiectată în discretă mișcare: „Umbra pomilor, mișcată,/ O dezbracă, virginală,/ De mari fluturi sărutată/

Pe-o movilă-artificială.". Sentimentul de artificialitate dat de această movilă schimbă ordinea firească a lucrurilor, edificând un dom al sacrului în mijlocul tărâmurilor profane. Construcția este denumită, printr-un apelativ, „virginală", ceea ce sugerează ideea de puritate, de proiecție a divinului în spațiile profane.

Pentru a amplifica senzația de rafinament, apar noi detalii, diafane, integrate, prin repetiția structurală specifică rondelului, ansamblului arhitectural: „Picurând, diamantată,/ Porțelanul roz i-l spală/ Roua tainic deșirată/ Pe fațada sculpturală, -/ De mari fluturi sărutată.". Senzația este de strălucire intensă, într-o coloristică ce reflectă lumina celestă. Porțelanul este roz, sugerând starea de liniște, somnolența, predilecția pentru somn și reverie a lumii orientale, închisă într-o aură de mister insondabil. Ansamblul arhitectonic își sporește frumusețea rară prin prezența boabelor de rouă, mici lentile de apă ce reflectă înaltul. Simbolul „fluturilor" sugerează efemeritatea biologicului, integrat însă formelor arhitectonice perfecte.

STAREA AURORALĂ. Adjectivul „matinală" plasicizează imaginea pagodei de o frumusețe și o armonie perfectă a formelor, situând-o într-o relație temporală semnificativă. Starea aurorală presupune predominanța razelor de soare, sugestia de monument închinat eternității, ascensiunii spre cer. În formă de aripă, orientată spre spațiile înalte, celeste, pagoda este și o expresie a geniului uman, a eternizării biologicului, cât și a înclinației omului spre poezie și spre liniște, spre puritate. Imaginea pagodei se întrupează la limita a patru dimensiuni diferite: solară, celestă, marină, biologică.

PAGODA. Cuvântul „pagodă" creează imaginea centrală a poeziei, în jurul căreia se construiește întreaga structură lirică. Poetul folosește o serie de neologisme care sugerează puritatea și perfecțiunea formală a construcției, pentru a reda aspirația către înălțimi și către eternitate. Rondelul devine, în plan simbolic, o expresie a perfecțiunii formale a templului, a structurii lui arhitecturale, sugerată de structurarea simetrică a strofelor în jurul cuvântului central, „pagodă". Folosirea complementelor de agent accentuează această stare de puritate extremă, prin prezența a două adjective participiale cu valoare de simbol, „argintată" și „sărutată", care edifică armonia aeriană în jurul pagodei. Din acest punct de vedere, construcția este un quiproquo pentru relevarea unei alte construcții, simbolice, a spiritului care este pus în evidență de o astfel de concentrare majoră a forțelor de creație.

LAITMOTIVUL. Repetiția versului „De mari fluturi sărutată" este cerută în primul rând de structura rondelului ca poezie cu formă fixă. Sugestia poetică este însă de mare efect. Pagoda este o construcție privilegiată, cu pavilioane în formă de fluturi, văzuți ca un simbol al efemerului, dar și a creației divine panteiste. În această interpretare, sintagma „de mari fluturi sărutată" îi include efemeritatea într-o formă de etern, păstrând toate impresiile diafane ale zborului. Fluturele reprezintă o bijuterie a harului divin, în același fel în care pagoda este o expresie genială a arhitecturii umane. Cele două imagini se apropie prin perfecțiunea formală a versului, prin capacitatea de a reconstitui imaginea primordială a unui întreg dominat de una și aceeași forță.

RONDELUL LUCRURILOR

Alexandru Macedonski este adeptul unei concepții animiste, după care și cel mai neînsemnat obiect are valoare, fiind semnificativ, chiar însuflețit în forme distincte: „Oh! lucrurile cum vorbesc,/ Și-n pace nu vor să te lase;/ Bronz, catifea, lemn sau mătase,/ Prin grai aproape omenesc.". Lucrurile își au propria poveste, evocatoare, incitantă pentru poet: „Tu le crezi moarte, și trăiesc/ Împrăștiate-n orice case./ Oh ! lucrurile cum vorbesc/ Și-n pace nu vor să te lase.". Obiectele, în singurătatea lor uitată, sunt depozitare de amintiri, de gesturi trecute: „Și câte nu-ți mai povestec/ În pustnicia lor retrase:/ Cu tot ce sufletu-ți uitase/ Te-mbie sau te chinuiesc.–/ Oh! lucrurile cum vorbesc.". Obiectele nu sunt moarte, ci păstrează aura temporală a evenimentelor și persoanelor, ele se însuflețesc, sub forța unui mag, la timpul potrivit pentru a da naștere la noi povești.

Prin acest rondel, Macedonski reabilitează banalul, dându-i sens poetic. Unitatea naturii în diversitatea ei completă determină spectacolul fascinant al elementelor lumii materiale. Lucrurile își lasă amprenta asupra lumii, iar o casă este precum filmul unui aparat fotografic ce se lasă impresionat de trecerea timpului. Tipul de fotografie existent în acest caz este unul special, atemporal, iar persoana abilitată poate să reconstituie forța extremă de comunicare a unui obiect aparent anodin. Lucrurile „vorbesc", iar acest verb devine un laitmotiv al întregii poezii, determină starea de împlinire a ființei, pentru că trecutul poate fi reconstituit măcar din aparențe, din umbre și lumini, fără ca nimeni să se poată în acest proces complex de recuperare a memoriei habituale.

TEME ȘI MOTIVE

- **Animismul**, sugestie a unei vieți ascunse a lucrurilor prezente în cotidian.
- **Ignoranța omului** care le vede neînsufețite, lipsite de orice viață.
- Lucrurile, emanație a unor **energii latente**, acumulate de-a lungul anilor sau secolelor.

Lucrurile devine depozitarele unei memorii ascunse. Fantasticul lucrurilor obișnuite influențează poetul, care descoperă o geografie misterioasă a lumii.

Manualul ART 2

URĂ

Echilibrul clasic al creației lui Alexandru Macedonski se regăsește târziu, după experiența trăirilor extreme, între ură și iubire, polarități sufletești și etico-sociale greu conciliabile, de multe ori interschimbabile. Poezia „Ură" dă expresie concentrată revoltei poetului, sentimentului damnării trăit vreme îndelungată, decantat și esențializat în polul negativ al relației cu semenii. Sentimentul de ură este prezentat, în ton de blestem, în ipostaze alternante ale forțelor naturii cu aspect catastrofic, stihinic: „Dacă-aș fi trăsnet v-aș trăsni,/ V-aș îneca dacă-aș fi apă,/ Și v-aș săpa mormântu-adânc/ Dacă-aș fi sapă.". Poetul devine o expresie a Furiilor din mitologia greacă, trimise să pedepsească pe vinovații de complot împotriva zeilor: trăsnetul distruge, apa îneacă, sapa sapă mormântul.

A doua strofă amplifică dimensiunile răzbunării, printr-o altă serie de pedepse absolute: „Dacă-aș fi ștreang v-aș spânzura,/ Dacă-aș fi spadă v-aș străpunge,/ V-aș urmări dacă-aș fi glonț/ Și v-aș ajunge.". Ca un *deus exterminator*, care își clamează revolta pe un ton vindicativ irevocabil, poetul acumulează manifestările extreme ale urii, identificându-se, în ultima strofă, chiar acestui sentiment esențializat, în formă pură: „Dar eu deși rămân ce sunt,/ O voce-adâncă îmi murmură/ Că sunt mai mult decât orice,/ Căci eu, sunt ură."

Manualul ART 2

RONDELUL MEU

Poezia „Rondelul meu" se situează diametral opus față de „Ură", poetul identificându-se de data aceasta cu sentimentul de iubire: „Când am fost ură am fost mare,/ Dar, astăzi, cu desăvârșire/ Sunt mare, căci mă simt iubire,/ Sunt mare, căci mă simt uitare.". Sentimentul de iubire este înălţător, ducând la descătuşarea energiei negative a fiinţei: „Eşti mare când n-ai îndurare,/ Dar te ridici mai sus de fire/ Când ţi-este inima iubire,/ Când ţi-este sufletul iertare.". Poetul vede, de astă dată, în iubire o sursă de regenerare totală, de înălţare, de elevaţie în spaţiile marilor spirite: „Ştim: toate sunt o-ndurerare,/ Prin viaţă trecem în neştire,/ Dar mângâierea e-n iubire,/ De-ar fi restriştea cât de mare,/ Şi înălţarea e-n iertare.". Sufletul, văzut ca o „iertare" a răului, după principiul cristic de a nu replica folosind legea Talionului, este principala cale de salvare a omului.

Uitarea devine starea dominantă în dorinţa poetului de a se înscrie într-o ordine echilibrată a lumii. Sufletul devine, printr-un reviriment, „iertare", speranţă de mântuire a omului, de ieşire din durere şi restrişte.

Manualul CORINT 1

GEORGE BACOVIA

GEORGE BACOVIA (1881-1957). Este unul dintre cei câţiva mari poeţi români din prima jumătate a secolului douăzeci, remarcabil prin capacitatea de a sintetiza, într-o operă poetică destul de restrânsă, aproape toate temele şi modalităţile de expresie ale unui curent literar, simbolismul. De la un volum la altul, „Plumb" (1916), „Scântei galbene" (1926), „Cu voi..." (1930), „Comedii în fond" (1936), „Stanţe burgheze" (1946), temele fundamentale ale simbolismului se conturează, se nuanţează şi se amplifică, până la conturarea unui univers poetic inconfundabil în peisajul liricii româneşti moderne. Cadrul existenţial dominant este **oraşul**, „infernul citadin" (M. Petroveanu), spaţiu al recluziunii, unde oamenii apar şi dispar de pe scena vieţii, într-un anonimat absolut, în universul degradant al neîmplinirii existenţiale şi al sărăciei specifice **mahalalei**: „E-o noapte udă, grea, te-neci afară./ Prin ceaţă – obosite, roşii, fără zare –/ Ard, afumate, triste felinare/ Ca într-o crâşmă umedă, murdară./ Prin măhălăli mai neagră noaptea pare.../ Ş-auzi tuşind o tusă-n sec, amară –/ Prin ziduri vechi ce stau în dărâmare." („Sonet"). Oraşul este în ruină, consecinţă directă a civilizaţiei tehnice, prin degradarea materiei, chiar a spaţiului de protecţie şi de intimitate, casa ce şi-a pierdut funcţia antropologică primordială, de centru al lumii: „Odaia mea mă înspăimântă/ Cu brâie negre zugrăvită –/ Prin noapte, toamna despletită/ În mii de fluiere cântă [...]/ Aici n-ar sta nici o iubită." („Singur"). Spaţiul dimprejur, extins până la imaginea oraşului mondial, devine şi el terifiant, loc al unui doliu prelungit până în adâncul material al lumii: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri." („Decor"), prin existenţa moravurilor abisale ale pegrei sociale, ce construiesc adevărate Sodome şi Gomore: „Acum, cad foi de sânge-n parcul gol,/ Pe albe statui feminine;/ Pe alb model de forme fine,/ Acum, se-nşiră scene de viol..." („În parc"), prin figurarea locuitorilor oraşului ca **personaje de muzeu**, moarte prin chiar sterilitatea propriilor preocupări: „Plângea caterinça-fanfară/ Lugubru, în noapte, târziu.../ Şi singur priveam prin ochene/ Pierdut în muzeul pustiu..." („Panoramă").

În acest univers ostil, în care se simte plânsul materiei în intermundii, ea însăşi intrată în disoluţie („De-atâtea nopţi aud plouând,/ Aud materia plângând..."), **solitudinea** este starea existenţială obişnuită, din care se proiectează spaţiul imaginar, cu toate tenebrele sale. Odaia, în mod normal spaţiu intim, „celula cotidiană" (M. Petroveanu), este locul închis, restrictiv, unde poetul e cuprins de spaimele nefiinţei: „Eu trec din odaie-n odaie,/ Când bate satanica oră." („Miezul nopţii"). Dragostea este rareori sentimentul salvator al comuniunii fiinţelor, ce se opune singurătăţii: „Ce cald e aicea la tine,/ Şi toate din casă mi-s sfinte –/ Te uită cum ninge decembre..." („Decembre"). De cele mai multe ori însă dragostea este asociată extincţiei, însoţită de reprezentări macabre:

„Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun." („Cuptor").

În poezia lui Bacovia, **natura** prelungește de regulă agonia orașului, fiind, în cele mai multe poezii, nu un spațiu al salvării ființei, ci al dispariției în neant: „Pe drumuri delirând,/ Pe vreme de toamnă,/ Mă urmărește-un gând/ Ce mă îndeamnă:/ – Dispari mai curând!" („Spre toamnă"). **Anotimpurile** creează stări nevrotice, generate de trecerea accelerată a timpului către extincția individuală: „Și toamna, și iarna/ Coboară amândouă;/ Și plouă, și ninge –/ Și ninge, și plouă." („Moină"), predominând **anotimpurile boreale**, malefice, **apocaliptice**: „Ninge grozav pe câmp la abator/ Și sânge cald se scurge pe canal;/ Plină-i zăpada de sânge animal –/ Și ninge mereu pe un trist patinor..." („Tablou de iarnă"). Teama de sfârșit de lume îndeamnă la manifestări orgiace: „Și ninge în orașul mare/ E noaptea plină de orgii,/ Iar prin saloane aurii/ S-aud orchestre și fanfare" („Și ninge..."). **Primăvara** produce nevroze, „nervi", „spleen": „În infinit pământul se simte tresăltând:/ Vor fi acum de toate cum este orișicând,/ Dar iar rămâne totul o lungă teorie.// O, când va fi un cântec de alte primăveri?!..." („Nervi de primăvară"), iar **vara** este **un anotimp al descompunerii**: „Pe catafalc, de căldură-n oraș, –/ Încet, cadavrele se descompun." („Cuptor"). Apa își pierde, în acest univers, funcția primordială de geneză a vieții, devenind mediul dizolvant al materiei, fără capacitate de transcorporalizare: „Și parcă dorm pe scânduri ude,/ În spate mă izbește-un val –/ Tresar prin somn, și mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal [...]/ Și simt cum de atâta ploaie/ Piloții grei se prăbușesc." („Lacustră").

Erotica bacoviană oferă sentimentul cel mai contradictoriu din poemele sale, printr-o proiecție în spațiul ideal a acestui univers halucinant. Locuința iubitei este, ca la romantici, spațiul de salvare, un obstacol în fața vitregiilor de afară, chiar iarna părând de aici mai blândă, poetică: „Te uită cum ninge decembre.../ Spre geamuri, iubito, privește –/ Mai spune s-aducă jăratec/ Și focul s-aud cum trosnește [...]/ Ce cald e aicea la tine,/ Și toate din casă mi-s sfinte". („Decembre"). Dragostea este însă, de cele mai multe ori, maladivă, fecioarele sunt „histerizate", „pale", atinse de ftizie, erosul prelungindu-se ineluctabil în thanatos: „Iubita cântă-un marș funebru,/ Iar eu nedumerit mă mir:/ De ce să cânte-un marș funebru.../ Și ninge ca-ntr-un cimitir." („Nevroză") sau în degradare morală, femeia devenind o componentă mercantilă a vremii, „Femeie – mască de culori,/ Cocotă plină de rafinării" („Contrast").

Moartea vine astfel ca o rezultantă firească a unui univers în destrămare, dar și ca eveniment ce alungă coșmarul **maladivității** și al **funebrului existențial**: „Dormeau adânc sicriele de plumb/ Și flori de plumb și funerar vestmânt –/ Stam singur în cavou... și era vânt.../ Și scârțâiau coroanele de plumb." („Plumb"), edificând încet un prag al dispariției: „Sunt câțiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun;/ Pe catafalc, de căldură-n oraș –/ Încet, cadavrele se descompun." („Cuptor"). **Sentimentul morții** este întâlnit și la poetul belgian Verhaeren, în „Les Flambeaux noirs" și „Débâcle", sau în cazul lui Laforgue. La Bacovia, el reprezintă totuși comunicarea cu transcendentul, o contingență cu divinul. Lipsa de echilibru între **ființă** și **neființă** îl determină pe poet să creadă că oamenii sunt de fapt „mumificați" încă din timpul vieții, incapabili să înfrângă **astenia existențială**, fiind dominați de tristețe. În spiritul lui Heidegger, viața este menită de la început morții, eul uman dobândindu-și apelativul de **Sein zum Tode. Orașele provinciale** adăpostesc oameni fără idealuri, „proști", iar poetul devine **solitar** în căutarea sa: „Sunt solitarul pustiilor piețe/ Cu jocuri de umbră ce dau nebunie;/ Pălind în tăcere și-n paralizie, –/ Sunt solitarul pustiilor piețe..." („Pălind").

Pe această extinsă arie tematică, poezia lui Bacovia utilizează toată recuzita instrumentelor simbolismului, sugestiile, simbolurile, corespondențele baudelairiene, muzicalitatea versurilor, cromatica, experiențele prozodice. Volumele sale de poezii marchează, fiecare, în ordine cronologică, o anumită preferință coloristică sau o temă aparte. **Plumbul** are culoarea gri, a ternului, a monotoniei ce apasă greu, semnificând moartea, galbenul este o culoare deschisă, dar în viziunea simbolistă reprezintă deznădejdea, după cum singur mărturisea poetul: „În poezie m-a obsedat totdeauna un subiect de culoare [...] Pictorul utilizează în meșteșugul său culorile: alb, roșu, violet. Le vezi cu ochii. Eu am încercat să le redau cu inteligență, prin cuvinte. Fiecărui sentiment îi corespunde o culoare. Acum, în urmă, m-a obsedat galbenul, culoarea deznădejdii.”. La fel, griul este o culoare cu valențe multiple: ea poate semnifica și galbenul, o culoare ce scapă judecății obișnuite, deznădejdea sau ternitatea și monotonia lumii, departe de ideea de scânteie divină. Galbenul poate fi culoarea bolnavilor, a ftizicilor, persoanele însemnate cu galben denotă o slăbiciune intrinsecă, nu sunt capabile de acțiuni puternice, definitive, trăiesc într-un marasm existențial total. De aceea, ultimul volum poartă titlul „Scântei galbene”.

Mai importantă pentru simboliști decât noțiunea de culoare este aceea de muzică. Verlaine recomanda, în cunoscuta sa „Artă poetică”, „De la musique avant toute chose”, arta muzicală trezind cele mai variate sentimente. Alți poeți simboliști, Ștefan Petică de pildă, introduc o gamă întreagă de instrumente muzicale pentru a crea senzația de eufonie dorită: „Viorile tăcură. O, nota cea din urmă/ Ce plânge răzlețită pe strunele-nvechite./ Și-n noaptea solitară, o, cântul ce se curmă/ Pe visurile stinse din suflete-ostenite.”. Teoria „corespondențelor” are, de asemenea, efecte în poezia lui Bacovia, dar el duce arta simbolistă mai departe, spre un ermetism ocult, unde simbolurile se cer decriptate cu minuțiozitate. Dintre poeții simboliști francezi, René Ghil și Gustave Kahn, bine cunoscuți de Bacovia, au elaborat o nouă teorie, a sistematizării muzicale a procedeelor sonore. Aspectul macabru, morbiditatea ca stare de fapt a lumii poate fi preluată de la Rollinat, din „Les névroses”: „Elle était toute nue assise au clavecin/ Et tandis qu'au dehors hurlaient les vents farouches/ Et que Mini sonnait comme un vague tocsin/ Ses doigts cadavereux voltigeaient sur les touches...?/ Osseuse nudité chaste dans sa maigreur!/ Beauté de poitrinaire aussi triste qu'ardente.” („Amanta macabră”).

În acest **sincretism de tehnici simboliste**, primul volum de poezii introduce culorile gri și alb sau negru, singurele variante în care poate fi zugrăvită o lume fără speranțe, aflată încă de la început sub spectrul obositor al morții. **Gravitația absolută**, așezată sub semnul simbolic al plumbului, în ultimă instanță singurul mijloc de a scăpa dintr-o existență oprimantă, de transcendere a granițelor, croiește calea spre o nouă dimensionalitate. **Corbii** apar, în această atmosferă, ca **mesageri ai morții** pentru orașul aflat în descompunere: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem –/ Și curg pe-nnoptat/ Pe-un târg înghețat.” („Amurg”), ce se închide în sine ca un imens „cavou”. Ideea lumii ca un enorm „cavou”, întâlnită și la Mihai Eminescu („O raclă-i lumea”), figurează aici spațiul fără ieșire, sufocant prin monotonie, prin lipsă de speranță. În poezia „Gri”, spațiul obține o culoare deprimantă, în el se aud doar sunetele corbilor, zeii celtici responsabili de aducerea morții pe pământ, iar ninsoarea își închide culoarea, devine **gri**: „Iar în zarea grea de plumb/ Ninge *gri*.”. Gândurile rămân fără speranță, monotone, se înnegresc: „Ca și zarea, gândul meu se înnegri”. Culoarea gri invadează totul, conștiință, parc, oraș, univers, și îndeamnă la moarte, determinând tristețea și abulia poetului. Perioadele istorice imemoriale devin astfel spații de salvare, reprezintă purificarea lumii de morbidul apăsător al existenței umane, civilizația tehnică dizolvându-se încetul cu încetul sub avalanșa lichidă din „Lacustră”. În „Seară tristă”, cântecul devine mijloc de eliminare a plictisului, de coborâre, din nou, pe scara istorică, în epocile barbare: „Barbar, cânta femeia-aceea,/ Târziu, în cafeneaua goală,/ Barbar cânta, dar plin de jale, –/ Și-n jur era așa răscoală...”. Muzica, la simboliști mijloc de acces în sferele profunde ale gândirii, devine și aici un **motiv de uitare**: „Și nici nu ne-am mai dus acasă,/ Și-am plâns cu frunțile pe masă.”. „Amurg de iarnă” metalizează lumea, o transformă într-o imensă întindere impersonală, unde viața sucombă de la început: „Amurg de iarnă, sumbru, de metal,/ Câmpia albă – un imens rotund”, pe deasupra căruia vâslește un „corb”, „diametral”. Iarna, imaculatul, se asociază cu moartea, cu sângele: „Ninge grozav pe câmp la abator/ Şi sânge cald se scurge pe canal;/ Plină-i zăpada de sânge animal –/ Şi ninge mereu pe un trist patinor..." („Tablou de iarnă"), lupii apar ca un simbol al **devorării viului**, iar iubita începe să cânte lugubru („Nevroză"). La Bacovia, niciunul dintre anotimpuri nu este benefic, toamna fiind sezonul bolilor pentru poetul retras în spaţiul neprotector al interiorului: „De-acum, tuşind, a şi murit o fată,/ Un palid visător s-a împuşcat;/ E toamnă şi de-acuma s-a-nnoptat.../ – Tu ce mai faci, iubita mea uitată?" („Plumb de toamnă").

După încercarea de transcendere nereuşită a limitelor lumii, Bacovia intră pe panta deznădejdii; universul se închide din ce în ce mai mult. **Avalanşa morţii** survine ca un atac continuu, invadând mintea şi trupul; femeia în doliu din poezia „Scântei galbene" este emblematică pentru această stare de lucruri: „O femeie în doliu pe stradă,/ O frunză galbenă tremură după ea", în timp ce „a lumii grămadă" trece mai departe, nepăsătoare la chinul ei, la extincţia individuală. Poetul, **singur**, este invadat de spaimele ancestrale ale sfârşitului, în odaia strâmtă, simbol al morţii: „– Odaie, plină de mistere,/ În pacea ta e nebunie;/ Dorm umbre negre prin unghere,/ Pe masă arde o făclie." („Singur"). Lumea este invadată de **strigoi**, ca sugestii ale redobândirii vieţii după moarte, părând a stârni lumea cu veselia lor continuă, cu avalanşa de culori excentrice, exotice: „Cu roşii fanare, galbene, verzi/ Trec noaptea strigoii prin lanuri de grâu/ Şi câinii spre lanuri în noapte tot bat –/ Strigoii în crâşmă la pod au intrat." („Strigoii"). „All Souls Day", un Halloween autohton, vine să dea culoare lumii şterse, deşi protagoniştii rămân ameninţaţi de spectrul răsăritului de soare ce pune capăt veseliei nocturne. În „Marş funebru" se schimbă însă registrul tematic, moartea devine predominantă, fiorul ei pune în mişcare instrumente simbolice, ca într-o simfonie a **stihiilor ascunse**: „Ningea bogat, şi trist ningea; era târziu/ Când m-a oprit, în drum, la geam clavirul;/ Şi-am plâns la geam, şi m-a cuprins delirul –/ Amar, prin noapte vântul fluiera pustiu.". **Pustietatea** copleşeşte spaţiile, chiar personajele părând desprinse dintr-un tablou suprarealist: „Apoi, veni şi-o blondă în salon.../ Şi-aproape goală prinse, adormită,/ De pe clavir, o scripcă înnegrită –/ Şi urmări, pierdută, marşul monoton.// Înaltă, despletită, albă ca de var,/ Mi se părea Ofelia nebună.../ Şi lung gemea arcuşu-acum pe strună,/ Îngrozitorul marş lugubru, funerar." („Marş funebru"). Elementele tabloului, cu sunete ce se reverberează la maximum, conturează imaginea unei **lumi moarte**, în care făcliile se luptă în agonie şi clavirista nu aruncă nicio privire spectatorului inopinat: „Viaţa-i melodie funerară". Cântecul de cucuvele şi claustrarea „între ziduri" vin să definească lumea bolnavă a poetului, incapabilă de resurecţie, cufundată în tăcere: „Tăcere e în ganguri şi în ogrăzi de-asfalt." („Între ziduri").

Singurătatea este, totuşi, o stare preferată de eul copleşit de o lume căreia nu-i poate schimba coordonatele: „Mai bine singuratec şi uitat,/ Pierdut să te retragi nepăsător" din „ţară tristă, plină de humor" („Cu voi..."). Procedeele de învăţare scolastică devin caricaturale în acest infern al neîmplinirii, al împotrivirii lascive, inutile în faţa **maladivităţii**, a **extincţiei**: „Liceu, – cimitir/ Al tinereţii mele –/ Pedanţi profesori/ Şi examene grele..." („Liceu"). Nici amorul nu mai poate fi veritabil, devine un exerciţiu hidos, al personajelor fără viaţă: „Amorul, hidos ca un satir,/ Copil degenerat –/ Învineţit, transfigurat,/ Ieri, a murit în delir.// Aci, prozaici pământeni,/ Pe drumuri a murit,/ De zurnetul de bani înăbuşit,/ În lumea asta cu dugheni." („Proză"). Femeile acestei **lumi fără orizont** îşi dorm somnul de veci în sicrie de cristal: „Oh, sunt fecioare cu obrazul pal,/ Modele albe de forme fine –/ Şi singure dorm, albe, şi senine/ În albele crivate de cristal..." („Contrast"). Lumea, lipsită de orice legi conveniente, devine **tărâm al terorii, al hidosului**: „Vagabondând, într-un amurg blond,/ Am dat de-ale cimitirului porţi –/ Acolo cioclii îşi bat joc de morţi,/ Şi-am râs un râs de vagabond." („Sepulcre violate"). Poetul, situat departe de universul profan, îşi contemplă propria moarte: „Aici sunt eu,/ Un solitar,/ Ce-a râs amar/ Şi-a plâns mereu." („Epitaf").

Timpul se **aglomerează** în „Comedii în fond", poetul fiind cuprins de jale, cu sentimentul dispariţiei apropiate: „De mult, de mult cunosc doi plopi/ Ce-mi stau şi azi în cale –/ Îmi place mult ca să-i privesc,/ Dar mă cuprinde-o jale…// Căci parcă-mi spune-un nu-ştiu-ce…/ Că mâine poate am să mor –/ Şi dânşii n-or mai fi priviţi / De nici un trecător". („Regret"). **Repaosul** e o stare binevenită după o astfel de viaţă plicticoasă, iar jalea, resemnarea şi tristeţea invadează spaţiul mental: „Zădarnic flaute cântă/ În aste zile păgâne –/ La vânt s-au dus aspiraţii,/ Nimic nu rămâne..." („Gaudeamus"). Nici cartea nu mai este deschisă în aşteptarea morţii, iar noaptea devine înspăimântătoare: „Ce mai este… cărţi de noapte/ Mai citesc, şi-mi pare că sunt viu/ Cine iar aprinde lampa/ Când e prea târziu?" („Tăcere"). Luminile lumii apar estompate, anotimpurile se învălmăşesc, ducând cu ele „Tristeţi pe vânt, tristeţi de mort" („Amurg"): „Erau ziare, evenimente/ De vremuri grave, sau de regret – / Suspecte umbre de cabaret.../ Erau ziare, evenimente.// Sunau ţambale, târzia noapte…/ De cabaret comun –/ Femei răcneau beţia falsă/ Prin miros de tutun." („Ecou târziu").

Volumul „Stanţe burgheze" radiografiază, înainte de moarte, lumea ce nu poate opri declinul, negându-se, astfel, pe ea însăşi. Infernul, în tuşă expresionistă, devine de metal, plin de flăcări ce elimină **resturile impure**: „Acolo, spun călătorii,/ Că numai rafale de foc/ Se denunţă/ Lugubru, metalic." („Sic transit"), iar zilele, la fel ca toate celelalte, trec anodin şi monoton, ca gloria pierdută a lumii. **Cetatea îmbătrâneşte treptat**, sub adierea eternităţii: „Cântec, deasupra cetăţii,/ Îmbătrânire?!/ Eternităţii i-am zis." („Idei"), iar marile idei mor în caruselul zilelor, al vizitelor unde nu se întâmplă nimic, discuţiile banale ferindu-i pe vorbitori de spectrul morţii: „Veacul m-a făcut/ Atât de cult/ Încât mă uit/ Peste oameni [...]/ S-ar putea face/ Multe reforme./ Mă gândeam singur./ Eram fără nimeni./ Şi tocmai azi/ Au venit musafirii./ – Tu ce dai, eu ce dau…/ A, de când nu ne-am văzut." („Vizită"). Noul univers este, astfel, în exclusivitate, unul banal, culinar, radioul propunând o lume a gurmanzilor: „Cântau/ La «Radio»/ Populare,/ Aperitive,/ De-o ţuică,/ Şi măsline./ Legende clasice,/ Într-un castel,/ Departe,/ Secolul XVIII./ Ceaiuri,/ Pişcoturi/ Şi-acadele." („Modernă"). În ultimele poezii ale volumului, universul poetic se scufundă în trecut, pentru că roata timpului s-a mai deplasat încă puţin, iar toate verbele sunt la trecut: „Reintram în târg./ Zăpada licărea/ Electric,/ Pe fereastra ta./ Se ducea o noapte./ Citeam/ Ca în nopţi de iarnă." („Boemă"). În acest fel, Bacovia înscrie lumea pe o pantă apocaliptică, pe care alunecă treptat, poezia sa fiind o **apocalipsă estetică** a mediilor prin care a trecut.

Manualele HUMANITAS,
ART, EDP

PLUMB

Repere analitice

TEME LITERARE:

- **condiţia creatorului**, corelată cu două mari teme literare, **iubirea şi moartea** (eros şi thanatos).

STRUCTURA POETICĂ:

- poezia este structurată în două strofe de câte patru versuri, cu rimă îmbrăţişată, primul şi ultimul vers din fiecare catren fiind cuvântul „plumb", care închide spaţiul poetic;

- ritmul este adecvat la tonalitatea stinsă a poeziei, folosindu-se îndeosebi **iambul şi peonul**:

„Dor-meau a-dânc si-cri-e-le de plumb"
__' /__'/ __' __ /__' iamb, iamb, peon II, iamb.

„Şi flori de plumb şi fu-ne-rar vest-mânt"
__' /__'/ ____' /__' iamb, iamb, peon IV, iamb.

SEMNIFICAŢIA TITLULUI ŞI A METAFOREI-SIMBOL ESENŢIALE:

- plumbul semnifică **senzaţia de apăsare extremă**, de gravitaţie crescândă; spiritul nu poate rezista unui asemenea influx gravitaţional negativ;
- **plumbul**, element chimic cu greutate atomică mare, prin concentrarea maximă a forţei gravitaţionale, este, în plan poetic, o metaforă-simbol a conexiunilor ascunse ale universului, cu posibilitatea de transcendere a materiei, de întoarcere la energiile primordiale ale lumii; se ştie că Bacovia a fost preocupat de alchimie, despre care Mircea Eliade spunea că are un caracter „«sacru» şi ritual"; plumbul poate fi astfel un element chimic înzestrat cu toate calităţile magice ale transcendenţei;
- potrivit lui Paracelsus (1493-1541), alchimist medieval elveţian, plumbul este „apa tuturor metalelor", deci **agent al disoluţiei universale**.

TRANSFIGURĂRI POETICE:

- **simbolul cavoului de plumb**: în poezia lui Eminescu, viaţa este definită ca o „raclă": „O raclă mare-i lumea. Stelele-s cuie/ Bătute-n ea şi soarele-i fereastra/ La temniţa vieţii." („Demonism"); **spaţiul tenebros** al **cavoului** e un motiv întâlnit şi la Macedonski, în „Noaptea de noiembrie", şi la Baudelaire, în poeziile „Mormântul", „Mortul vesel", „Gravură fantastică" din volumul „Florile răului"; poeţii simbolişti răstoarnă semnificaţiile mormântului ca spaţiu intim, ocrotitor, cu o întreagă ilustrare în literatură, de la arhetipologia generală (Gilbert Durand) până la poezia populară şi cea a lui George Coşbuc („Vara": „Natură, în mormântul meu, / E totul cald, că e lumină!");
- **simbolul amorului** cu „aripile de plumb" semnifică fenomenul entropic al degradării lumii, de factură expresionistă; amorul poate fi şi un **înger căzut**, fără putere de ascensiune, cavoul devenind infern, **lume inferioară**. Amorul „întors", „de plumb" sugerează imposibilitatea şi **refuzul dragostei**;
- eul poetic e reprezentat prin amorul „de plumb", fără capacitatea de elevaţie, de a se ridica deasupra mormântului, semnificând un „înger căzut" din înălţimea aspiraţiilor spirituale; conştiinţa e separată de trupul de plumb, împovărat peste măsură, de vicisitudinile lumii, rămas într-o stază unde temporalitatea s-a oprit; de aceea, aura eterică a sufletului rămâne în preajma trupului, străbătând toate calvarurile existenţiale şi dând o reprezentare simbolistă lumii reale;
- **coroanele de plumb**, **somnul** („dormeau adânc sicriele de plumb"), **vântul şi frigul** sunt **simboluri ale morţii**, reprezentând stări fiziologice extreme, senzaţii premergătoare extincţiei;
- **culori dominante**: spaţii întunecate, nota de tern, de mohorât, lipsa luminii;
- **tonalitatea sunetelor**: moartea este asociată cu sunetele joase (cuvântul „plumb" e alcătuit din patru consoane şi o singură vocală, închisă) sau stridente, de frecvenţă înaltă, semnificând ruperea legăturilor materiale cu lumea cunoscută, intrarea într-o **stare de vibraţie superioară**, printr-un cunoscut mecanism de **rezonanţă distrugătoare**.

UNIVERSUL POEZIEI:

- se constituie, într-o autentică poezie simbolistă, din **sugestiile simbolurilor** dominante şi din starea de spirit pe care o creează, mai întâi eul liric, apoi, prin empatie, cititorul; culorilor sumbre, întunecate, li se asociază atmosfera funebră şi sentimentul de apăsare şi dezolare extremă în perspectiva extincţiei; fiecare detaliu material din poezie, derivat din omniprezenţa plumbului, metal amorf, de culoare neagră, densificat la maximum, sugerează moartea, somnul, escatologia individuală, tristeţea, degradarea lumii; aripile îngerului sunt căzute, „atârnă" greu, împiedicându-i accesul în spaţiile celeste din care s-a prăbuşit; vertijul produs de prezenţa copleşitoare a plumbului, impactul gravitaţional, toate acestea sunt puse în corelaţie cu ideea de moarte, tradusă prin împovărarea fiinţei somatice înaintea sfârşitului; impresia finală este de „început de sfârşit de lume", printr-o profundă degradare materială şi organică a ei; sub apăsarea extremă a gravitaţiei universale, fiinţa umană, supusă entropiei, se transformă în materie neagră, amorfă;
- conexând metafora cu sensul versului în care apare („Dormea întors amorul meu de plumb") şi coborând la nivelul fiecărui cuvânt, verbul „dormea" exprimă somnul etern şi liniştea sepulcrală a spaţiului închis, în care nici înălţarea fiinţelor spirituale, imateriale, eterice, nu mai este posibilă; „amorul întors" semnifică anularea iubirii ca sentiment uman, dar şi ca semn, condiţie a Creaţiei.

Comentariu literar

În literatura română, Bacovia este poetul simbolist cel mai autentic, dar şi cu cele mai mari contraste, simbolismul său aproape patetic combinându-se, într-o „ţară tristă, plină de humor", cu un antisimbolism avansat. Volumele de poezii „Plumb" (1916), „Scântei galbene" (1926), „Cu voi" (1930), „Comedii în fond" (1936), „Stanţe burgheze" (1946) prezintă lumea alienată, meschină, ostilă adaptării şi împlinirii fiinţei umane. Accentele de antisimbolism se relevă în contrast cu tonurile muzicale ale lui Verlaine, din „Arta poetică", sunetele poeziei bacoviene fiind distonante, dizarmonice, sugerând o lume tristă, cu puţine momente de exaltare, de speranţă: „Mugur alb şi roz şi pur,/ Vis de-albastru şi de-azur,/ Te mai văd, te mai aud!/ Verde crud, verde crud..." („Note de primăvară"). Temele predilecte sunt **somnolenţa, descompunerea generală, spleenul, monotonia, parcurile pustii, oraşul fără viaţă, tristeţea, lipsa de speranţă**. Peste spaţii citadine şi parcuri pustii, corbii trec în şiruri lungi, prevestind moartea individuală sau a omenirii în genere: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem". Culorile dominante sunt **albul** şi **negrul, galbenul, violetul**, cromatică redusă, cât mai mult cu putinţă, la tonurile fundamentale, la nonculori, ca expresie a reducţiei vitale a lumii. În „Decor", copacii sugerează cadrul existenţial al omului devitalizat, astenizat de civilizaţie: „Copacii albi, copacii negri/ Stau goi în parcul solitar:/ Decor de doliu, funerar.../ Copacii albi, copacii negri,// În parc regretele plâng iar...// Cu pene albe, pene negre". „Galbenul este culoarea deznădejdii", notează poetul, referindu-se la titlul uneia din poeziile sale. Reprezintă lipsa de putere, de elan vital; mai este şi culoarea materiei aflate în descompunere. Nu e de mirare că, imediat pe scara cromatică, urmează **griul** şi **negrul**, semnificând mineralizarea şi extincţia treptată.

Obsesia pentru culoare este o temă specific simbolistă, ilustrată încă din prima poezie a lui Bacovia, „Plumb", adevărată **artă poetică** a acestuia, care concentrează, ca într-un **black hole**, toate temele majore ale universului său poetic. Acest metal gri, combinaţie de galben şi negru, **plumbul**, cu greutate atomică mare, prin consistenţa materială densificată, semnifică oboseala copleşitoare a fiinţei, gravitaţia perpetuă sub care se încovoaie, până în momentul inevitabil al extincţiei. După „Dicţionarul de simboluri", plumbul este **metal saturnian, al demitizării**; Paracelsus (1493-1541), alchimist medieval elveţian, considera că plumbul este „apa tuturor metalelor", **agent** deci al **disoluţiei universale**. Cele două strofe ale poeziei, în care cuvântul **plumb** este folosit de şase ori, configurează spaţiul ca un **cavou universal** (şi Eminescu avea această viziune, în „Demonism": „O raclă mare-i lumea"), o **metaforă-simbol a morţii** în care se aneantizează, resorbindu-se, toate fiinţele. În această concentrare a materiei, ca o întoarcere nesfârşită a umbrelor în increatul originar, cum pe plan cosmic, la Eminescu, universul se întoarce în golul primordial, atmosfera este funerară, plină de zgomote, reverberate la maximum, ca o prăbuşire de aştri: „Dormeau adânc sicriele de plumb,/ Şi flori de plumb şi funerar vestmânt –/ Stam singur în cavou... şi era vânt.../ Şi scârţâiau coroanele de plumb". Universul cuprins într-o carcasă de plumb devine static, încremenit, natură moartă, cu multiple sugestii. **Cavoul, sicriele** reprezintă **spaţiul închis**, lipsa de orizonturi. Spaţiul tenebros al cavoului este un motiv întâlnit şi la Macedonski, în „Noaptea de noiembrie", şi la Baudelaire, în „Florile răului", în poeziile „Mormântul", „Mortul vesel", „Gravură fantastică". Poeţii simbolişti răstoarnă semnificaţiile mormântului ca spaţiu intim, protector, cu ilustrare într-o întreagă literatură, de la arhetipologia generală a lui Gilbert Durand până la poezia populară şi la cea a lui George Coşbuc („Vara": „Natură, în mormântul meu,/ E totul cald, că e lumină!"). În „Plumb", senzaţia este de apăsare extremă, de gravitaţie crescândă; corpul, simplă alcătuire organică, nu poate rezista unui asemenea influx gravitaţional negativ. Culorile dominante din poezie, nota de tern, de mohorât, imaginea de sketch în graffiti, în alb şi negru, toate aceste nuanţe ale tabloului amplifică şi concentrează la maximum senzaţia de apăsare, de trecere în altă dimensiune a spaţiului. Sub magnetismul „sicrielor de plumb", materia vie se solidifică în stranii statui minerale. Lumea, supusă terorii gravitaţionale, malefică pentru firava fiinţă umană, o îmbinare efemeră palpitând de viaţă, fără prea mare vigoare, sucombă. Moartea deschide drumul spre o altă dimensiune, unde senzaţiile sunt extreme; încremenirea este aparentă numai pentru percepţia umană, universul pe care îl proiectează poezia nefiind de natură organică. Se poate vorbi, prin urmare, de o **transcendere** în **spaţiul primordial**, unde viaţa organică, o variantă patetică, sentimentală a celorlalte forme de existenţă, nu are încă fiinţă.

Somnul, menţionat de două ori prin verbul „a dormi", poate fi chiar somnul eternităţii, în care se înscrie, increat încă sau „întors" către această stare, însuşi amorul, forţa universală care animă creaţia. Eul liric devine **imaterial**, îşi veghează propria moarte sau cea a propriului spirit, un fel de entitate superioară care contemplă extincţia universală. Sentimentele, sub această apăsare a plumbului, se cufundă în somn: „Dormea întors amorul meu de plumb/ Pe flori de plumb, şi-am început să-l strig –/ Stam singur lângă mort... şi era frig.../ Şi-i atârnau aripile de plumb.". Plumbul, prin culoarea sa întunecată, mohorâtă, cufundă lumea în somn, o acoperă cu o crustă groasă, stârneşte frigul primordial şi se întinde pe întregul orizont, întunecându-l. Lumea se închide în sine însăşi, supusă tiraniei morţii.

Scârţâitul coroanelor de plumb, dincolo de impresia de lugubru sonor, sugerează mişcarea grea a lanţurilor temporale, asociată cu gravitaţia sporită de intrarea eului poetic într-o altă dimensiune, unde se concentrează forţele imense ale neantului. Dincolo de tristeţe, se conturează imaginea lumii încovoiate sub propria-i greutate, închisă într-o celulă de maximă rezistenţă a firii. Zgomotul strident indus în subconştient prin simboluri sonore relevă, în ultimă instanță, un topos infernal, dominat de lanțurile grele ale gravitației și ale haosului de dinainte de apariția materialității.

Aglomerarea unor detalii bazate pe repetarea simbolului dominant, „flori de plumb", „funerar vestmânt", „aripele de plumb", „coroanele de plumb", reprezintă liniile de forță care apasă întregul spațiu, cu vectori dimensionali convergenți în neființă, concentrați și absorbiți într-un punct originar, către care sunt orientate toate liniile spațiale: „aripele" atârnă, **vântul** are o direcție incertă, adie **frigul** originar. Frigul este un alt fenomen al lumii imateriale, reprezentând sensul unei extreme pe scara temperaturilor. Fiind doar limite în care se desfășoară viața, acum **frigul** și **întunericul**, reprezentate prin culorile gri și negru, sunt cele două calități complementare, care figurează dimensiunile neantului.

În această avalanșă a plumbului solidificat, unde toate detaliile, flori, aripi, coroane, vestmântul, s-au transformat, prin reflectare lăuntrică, în plumb, vântul este unicul element „viu", dar nu pentru a pune viața în mișcare, ci pentru a accentua atmosfera lugubră, dând întregului o tentă sonoră macabră. Sonoritatea surdă, spre stingere, a poeziei, dată de sunetele înăbușite ale coroanelor de plumb, care „scârțâie" fără ecou, este susținută și de valoarea consonantică a cuvintelor folosite, îndeosebi a cuvântului dominant, **plumb**, dar și **vestmânt, strig, frig**.

Imaginea întregului cadru este neclară și în același timp pastelată, sugerând o continuă mișcare subterană a forțelor dezechilibrate ale universului material. Lumea se centrează pe armonii negative, pe interferențe între intemporal și temporal, într-o mișcare comprimată a spațiului închis în sine însuși. Amorul doarme „întors", ceea ce semnifică lipsa de mișcare și imposibilitatea, chiar a sufletului, de a se desprinde de materialitatea grea a corpului fizic. Poezia „Plumb" evoluează astfel spre o nemișcare absolută, spre o abstragere totală din universul real, din lumea perceptibilă a simțurilor. Alterarea planurilor temporale conduce la armonia universului închis în sine însuși, supus energiilor „grele" ale naturii primordiale.

Manualul CORINT 1

LACUSTRĂ

Dacă în poezia „Plumb" lumea este un uriaș cavou încremenit sub semnul gravitațional al plumbului, al materiilor grele, „Lacustră" prezintă **disoluția universală prin elementul acvatic**, figurând astfel, într-o neașteptată viziune mitologică, întoarcerea în apele primordiale ale genezei. Poezia are o simbolistică ce se concentrează în jurul unei imagini dominante, aceea a ploii fără sfârșit, diluviu de proporții cosmice, acoperind cu apa ei purificatoare întreaga lume. Simbolul ploii, uzitat de aproape toți poeții simboliști, e al unui nou început, al **purificării totale** a unei lumi neviabile, ajunse prea departe de punctul de origine, într-o entropie devastată, sortită deci decadenței inevitabile. Este o lume târzie, înstrăinată de momentul genuin al creației. Dacă Eminescu, în poezia lui, intuind același proces entropic, destabilizant al creației, înfățișa un Demiurg izolat într-un plâns neauzit din intermundii, „De plânge Demiurgos, doar el aude plânsu-și", în poezia lui Bacovia materia este total despiritualizată, fără fiorul originar, cufundată într-un plâns propriu, solitar, transferat de la spiritul divin dispărut cu desăvârșire. Poetul, conștiința care mai păstrează vibrația primordială a lumilor, trăiește acut, cu sfâșierea proprie poeților damnați, această dezintegrare a lumii prin plânsul universal, căutându-şi astfel un nou început, o nouă geneză, identificată sub semnul regenerator al potopului.

De aceea, el parcurge, pe o cale mai puţin obişnuită pentru profunzimea temei, prin imagini specifice tehnicii poetice simboliste, **mitul reintegrării** de care vorbea Mircea Eliade, al contopirii cu elementele, al consimţirii la dezintegrarea purificatoare ce atinge limite extreme. Sugestia diluviului constituie o întoarcere în epoci preistorice, generată de un improvizat **montagne-russe** temporal, în care trecutul devine viitor şi prezentul trecut. Pe această buclă ipotetică, lumea este plasată, prin anularea timpului, într-un „gol istoric", e transportată spre origini, în miezul unuia dintre nenumăratele potopuri, care astfel se eternizează: „De-atâtea nopţi aud plouând,/ Aud materia plângând.../ Sunt singur, şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre.". Obişnuitele bariere ale timpului dispar şi lumea se cufundă, printr-o ciudată **transgresiune**, în unul dintre acele goluri temporale din care se naşte un nou univers, cunoscute din „Luceafărul" eminescian: „Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte.". La Bacovia, „golul istoric" este un continuum temporal, **metafora călătoriei către începuturi**: „Un gol istoric se întinde/ Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...". În maniera poeţilor simbolişti, prin sugestie, el fixează astfel un segment al timpului în care, sub semnul diluviului, natura renaşte şi lumea se trezeşte din nou la viaţă. **Apa** care fluidizează tot acest „gol istoric" este un **simbol al vieţii**, figurat din plin de mitologii: omul s-a născut din ocean, Afrodita apare tot din spuma diafană a mării, purtată de o cochilie marină imensă. Reiterarea condiţiilor iniţiale este o întoarcere **ad uterum**, spre origini, în care lumea dispare, fiind dizolvată chiar şi civilizaţia tehnicistă: „Şi simt cum de atâta ploaie/ Piloţii grei se prăbuşesc.". Întregul kitsch al civilizaţiei moderne este supus disoluţiei universale, rămânând numai poetul şi ploaia, poetul şi creaţia, el, demiurgul, şi spaţiul imaginar.

Pe această traiectorie temporală se înscrie şi **motivul casei**, al „locuinţelor lacustre", simbol uman al timpurilor primordiale. **Casa** este, potrivit lui Gilbert Durand, **un simbol cosmic**, punctul central al lumii, un microcosmos, şi casele neolitice lacustre semnifică tocmai întoarcerea în timp, în elementar, către momentul Creaţiei. Neliniştea eului liric, comunicată în cuprinsul poeziei, „Tot tresărind, tot aşteptând...", este de a nu greşi, de a nu rata acest moment unic, prin păstrarea încă a legăturii cu lumea comună: „Tresar prin somn, şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal.". Poezia oferă aşadar o Creaţie timpuriu antropomorfizată: **imaginea unei locuinţe deasupra apelor primordiale**. În acest decor marcat de cromatica nediferenţiată a începuturilor, griul lichid al apelor originare, singurătatea eului liric este extremă: el se află în ipostaza unui înotător solitar aflat în mijlocul unei mări, protejat în chip miraculos, ca *in uterum maternum*, de puhoiul de ape ce vine de pretutindeni. Antropologii vorbesc, de altfel, de o corelaţie primordială între **mater** şi **materia**, despre Marea Zeiţă acvatică, despre „pântecele naturii" şi „apa mamă" (Gilbert Durand), din care se naşte lumea, simboluri subtil exprimate în această superbă „Lacustră" bacoviană. În poezia lui Bacovia **materia plânge, născând lumea**. Ipostaziat în Adam, poetul este **primul om** care se trezeşte în acest potop primordial, contemplând superbul spectacol al lumii lichide din jurul său, pe deplin protejat în mijlocul furiei devastatoare.

„Sunt singur, şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre" sunt versurile-laitmotiv ce se repetă obsesiv în poezie, simetric, la începutul şi la sfârşitul strofelor, la fel ca ploaia obsedantă ce cade fără oprire, marcând, în acest proces, un sfârşit şi un nou început. **Curgerea materiei**, pornită parcă de un iluzoriu mag indian, este metamorfoza ce schimbă **coordonatele lumii**, le face greu **recognoscibile**. **Curgerea**, **disoluţia** sugerează şi **imaterialitatea** din timpurile originare, când încă procesul profan de condensare a energiei această dezintegrare a lumii prin plânsul universal, căutându-şi astfel un nou început, o nouă geneză, identificată sub semnul regenerator al potopului.

De aceea, el parcurge, pe o cale mai puţin obişnuită pentru profunzimea temei, prin imagini specifice tehnicii poetice simboliste, **mitul reintegrării** de care vorbea Mircea Eliade, al contopirii cu elementele, al consimţirii la dezintegrarea purificatoare ce atinge limite extreme. Sugestia diluviului constituie o întoarcere în epoci preistorice, generată de un improvizat **montagne-russe** temporal, în care trecutul devine viitor şi prezentul trecut. Pe această buclă ipotetică, lumea este plasată, prin anularea timpului, într-un „gol istoric", e transportată spre origini, în miezul unuia dintre nenumăratele potopuri, care astfel se eternizează: „De-atâtea nopţi aud plouând,/ Aud materia plângând.../ Sunt singur, şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre.". Obişnuitele bariere ale timpului dispar şi lumea se cufundă, printr-o ciudată **transgresiune**, în unul dintre acele goluri temporale din care se naşte un nou univers, cunoscute din „Luceafărul" eminescian: „Şi vremea-ncearcă în zadar/ Din goluri a se naşte.". La Bacovia, „golul istoric" este un continuum temporal, **metafora călătoriei către începuturi**: „Un gol istoric se întinde/ Pe-aceleaşi vremuri mă găsesc...". În maniera poeţilor simbolişti, prin sugestie, el fixează astfel un segment al timpului în care, sub semnul diluviului, natura renaşte şi lumea se trezeşte din nou la viaţă. **Apa** care fluidizează tot acest „gol istoric" este un **simbol al vieţii**, figurat din plin de mitologii: omul s-a născut din ocean, Afrodita apare tot din spuma diafană a mării, purtată de o cochilie marină imensă. Reiterarea condiţiilor iniţiale este o întoarcere **ad uterum**, spre origini, în care lumea dispare, fiind dizolvată chiar şi civilizaţia tehnicistă: „Şi simt cum de atâta ploaie/ Piloţii grei se prăbuşesc.". Întregul kitsch al civilizaţiei moderne este supus disoluţiei universale, rămânând numai poetul şi ploaia, poetul şi creaţia, el, demiurgul, şi spaţiul imaginar.

Pe această traiectorie temporală se înscrie şi **motivul casei**, al „locuinţelor lacustre", simbol uman al timpurilor primordiale. **Casa** este, potrivit lui Gilbert Durand, **un simbol cosmic**, punctul central al lumii, un microcosmos, şi casele neolitice lacustre semnifică tocmai întoarcerea în timp, în elementar, către momentul Creaţiei. Neliniştea eului liric, comunicată în cuprinsul poeziei, „Tot tresărind, tot aşteptând...", este de a nu greşi, de a nu rata acest moment unic, prin păstrarea încă a legăturii cu lumea comună: „Tresar prin somn, şi mi se pare/ Că n-am tras podul de la mal.". Poezia oferă aşadar o Creaţie timpuriu antropomorfizată: **imaginea unei locuinţe deasupra apelor primordiale**. În acest decor marcat de cromatica nediferenţiată a începuturilor, griul lichid al apelor originare, singurătatea eului liric este extremă: el se află în ipostaza unui înotător solitar aflat în mijlocul unei mări, protejat în chip miraculos, ca *in uterum maternum,* de puhoiul de ape ce vine de pretutindeni. Antropologii vorbesc, de altfel, de o corelaţie primordială între **mater şi materia**, despre Marea Zeiţă acvatică, despre „pântecele naturii" şi „apa mamă" (Gilbert Durand), din care se naşte lumea, simboluri subtil exprimate în această superbă „Lacustră" bacoviană. În poezia lui Bacovia **materia plânge, născând lumea**. Ipostaziat în Adam, poetul este **primul om** care se trezeşte în acest potop primordial, contemplând superbul spectacol al lumii lichide din jurul său, pe deplin protejat în mijlocul furiei devastatoare.

„Sunt singur, şi mă duce-un gând/ Spre locuinţele lacustre" sunt versurile-laitmotiv ce se repetă obsesiv în poezie, simetric, la începutul şi la sfârşitul strofelor, la fel ca ploaia obsedantă ce cade fără oprire, marcând, în acest proces, un sfârşit şi un nou început. **Curgerea materiei**, pornită parcă de un iluzoriu mag indian, este metamorfoza ce schimbă **coordonatele lumii**, le face greu **recognoscibile**. **Curgerea, disoluţia** sugerează şi **imaterialitatea** din timpurile originare, când încă procesul profan de condensare a energiei în materie impură, capabilă doar de erodare, nu se desăvârşise. Poetul călătoreşte cu gândul înapoi, spre începuturile neguroase ale omului, regăsindu-şi liniştea şi eternitatea mult visată, la fel ca Hyperion spre **domul atemporal şi aspaţial** al Demiurgului. **Podul,** este, în simbolistica bacoviană, un mijloc de contingenţă cu timpul revolut, plasând imaginea poetică *in illo tempore*, moment al unui nou început. Refugiul poetului semnifică integrarea în timpul primordial, într-o singurătate cosmică, preferabilă singurătăţii printre oameni.

Această insolită şi târziu revelată **cosmogonie bacoviană** merită să fie mai mult discutată. Apa este elementul predominant, prin care materia însăşi îşi schimbă materialitatea, devenind fluidă sub efectul acestui potop covârşitor: „De-atâtea nopţi aud plouând/ Aud materia plângând...". Ploaia este plânsul materiei în continuă mişcare, într-un proces entropic, de lentă dizolvare în alte forme de manifestare.

Imaginea de sfârşit de lume, de potop, este convertită, în cele din urmă, în **proces regenerator**: poetul se simte protejat în mijlocul disoluţiei universale, refugiat în locuinţele lacustre. Subsecvent în acest câmp imaginar, se relevă antinomia textului: **civilizaţie tehnică**, adică fragilitate-dizolvare continuă, şi **durabilitate**, diferenţă între energie şi materie, care conform lui Iacob Böhme, este energie degradată la scară cosmică, materia erodându-se, urmând cicluri ce nu permit recompunerea. Ca urmare, **formele materiale** sunt **degradabile**, pentru că nu deţin energia antientropică temporală, capabilă, în spaţiul terestru, să asigure **echilibrul elementelor**. În acest ansamblu spaţio-temporal, poetul recepteazǎ transformările din jur, simţindu-se apărat prin izolare într-una din straniile construcţii lacustre. El se află într-o aşteptare continuă, „Tot tresărind, tot aşteptând...", potopul fiind un fenomen regenerator, în care universul îşi conjugă forţele pentru a purifica lumea. Orice diluviu este urmat de **un nou început**, cel pe care îl aşteaptă locuitorul ipoteticei locuinţe lacustre.

Bacovia se dovedeşte astfel a fi un creator profund, cu o mare forţă expresivă, imaginându-şi, în manieră simbolistă, potopul universal, într-o inedită viziune cosmogonică.

TEME ŞI MOTIVE

- **Diluviul universal**, fenomen periodic, factor de purificare a unei lumi obosite, degradate, care îşi caută echilibrul primordial.
- **Casa, simbol cosmic**, reprezentat de **locuinţa lacustră** – casă primitivă de lemn, monument al solitudinii şi al genezei.
- **Motivul visului**, ca spaţiu al călătoriei temporale către origini.
- **Tema dispariţiei civilizaţiei** tehnice.
- **Adam, primul om**, renăscut în vârtejul apelor originare.
- **Ierarhia energiei şi a materiei**, după Böhme.
- **Motivul lumii degradate** (de factură preexpresionistă), care începe să dispară încetul cu încetul, pentru a renaşte într-o nouă cosmogonie.
- **Revenirea materiei** la fluiditatea de dinaintea degradării energiei.

SEMNIFICAŢIA TITLULUI. „Lacustră" este un titlu ce include, în conotaţiile sale, atât **motivul ploii universale**, cât şi pe acela al **locuinţei primordiale**, situată în mijlocul apelor. În sens propriu, „locuinţele lacustre" reprezintă construcţii de lemn din epoca neolitică, de pe vremea când oamenii erau doar pescari şi vânători, situate pe piloni deasupra întinderilor de apă, oferind protecţie împotriva animalelor sălbatice. Sensul figurat al acestei sintagme este acela de refugiu al eului poetic, ca reacţie împotriva lumii ostile de afară. El îşi creează astfel un sălaş într-un mediu fluid, la fel ca zeul Poseidon, de unde controlează spiritual evenimentul aparent catastrofic. Mai mult, prin **motivul cosmic al locuinței**, pe larg explicitat în comentariu, poezia dobândește o neașteptată viziune cosmogonică, mai puțin obișnuită în creația lui George Bacovia.

PLOAIA. Motivul dominant al poeziei este **ploaia**, devenită **diluviu universal**. Ploaia, care cade lent, la nesfârșit, obsedant, sugerează, pe lângă monotonia existențială, noua **fluidizare a universului**, la fel ca aceea anterioară degradării energiei în materie, condensării ei treptate în forme încremenite. Întregul text poetic stă sub semnul unei **eufonii** desprinse din toate componentele sale: simetria strofică, a versului „De-atâtea nopți aud plouând”, **rimele** alcătuite din verbe la **gerunziu**, „plouând”, „plângând”, „așteptând”, care fluidizează, într-o tonalitate monotonă, mișcarea poetică, **persistența consoanelor lichide**, îndeosebi „*l*”. Poetul întreprinde, prin această stare eufonică specială, o regresiune în timp, pe vremea Diluviului purificator. Gerunziile „plângând” și „plouând” sugerează tensionarea extraordinară a materiei, înainte de o nouă Creație, de repunerea **universului adevărat, energetic**, în funcțiune. Sensurile iterative ale celor două verbe marchează așteptarea îndelungată a marii revelații; coborârea eului liric pe scara temporală cu mult înainte de apariția civilizației umane reprezintă împlinirea unei dorințe secrete, aceea de recâștigare a condiției primordiale, adamice.

Poetul regăsește coordonatele unui tărâm pierdut, în același sens în care Milton vorbea de „paradise regained” („paradisul regăsit”). Așteptarea nesfârșită este marcată tocmai de aceste verbe, aparținând registrului semantic al neliniștii extreme, al conflictului interior ireconciliabil.

„MATERIA PLÂNGÂND”. Este poate metafora cea mai evocatoare a unui univers animat, în stare născândă. Lumea se supune unei transgresiuni istorice, coboară, printr-o stranie falie temporală, pe vremea potopului, când era stăpânită de fluidul primordial.

Coborârea pe scara temporală determină o transformare a materiei, fluidizarea ce reiterează nașterea universului. Starea poetului se transmite astfel noii creații, el devenind un nou demiurg, capabil să reînsuflețească materia, să evite condensarea ei în forme degradabile. Poezia „Lacustră” ilustrează tocmai această coborâre pe scara temporală, în lumea preistorică, situată într-un paradis fluid.

Manualul CORINT 1

DECEMBRE

„Decembre” are consonanțe cu mai multe poeme bacoviene, identificate prin planurile multiple de referințe pe care le dezvoltă acest text poetic. Mai întâi pare o celebrare a iernii, printr-o ciudată stare de extaz creată de căderea masivă de zăpadă, teroarea boreală din alte texte (preluată de la Alecsandri) fiind convertită în dorință de recluziune intimă în casa iubitei, din care de altfel privește sau receptează, prin sugestie, întregul spectacol hibernal. Pentru poet, anotimpul semnifică, în mod obișnuit, apocatastaze individuale, boli incurabile, angoase insurmontabile. Este aici însă, în „Decembre”, o stare de puritate perpetuată prin poezie, prin lectura ei continuă („Nu râde... citește nainte”), opusă cu totul atmosferei funerare din „Cuptor”: „Sunt câtiva morți în oraș, iubito,/ Chiar pentru asta am venit să-ți spun.”. Poetul, de asemenea, se vede îngropat în nămeți („Potop e-napoi și-nainte”), ca în elementul acvatic din „Lacustră”. Predominanța culorii întunecate din „Negru” este înlocuită în „Decembre” cu o nuanță hibernală, foarte apropiată de ținuturile frigurilor polare.

În acest poem, printre puţinele zugrăvit în culori deschise, albul ninsorii neîntrerupte şi roşul antinomic al jăraticului, poetul se visează într-un spaţiu intim, protector, în faţa sobei, în casa iubitei, dincolo de vitregia naturii, admirând fascinat nuanţa de pastel a peisajului exterior: „Te uită cum ninge decembre/ Spre geamuri, iubito, priveşte –/ Mai spune s-aducă jăratec/ Şi focul s-aud cum trosneşte.". Imaginea interiorului reflectă, prin contrast, tonuri liniştite ale vieţii, focul este un tovarăş plăcut, devenit chiar un **centrum mundi**, de care se apropie treptat protagoniştii, jăraticul este chiar imaginea puternică a forţei ce înfruntă vijelia rămasă afară, filtrată muzical, în sonorităţi magnifice, prin horn: „Şi mână fotoliul spre sobă,/ La horn să ascult vijelia,/ Sau zilele mele – tot una –/ Aş vrea să le-văţ simfonia.". Eul liric imaginează interiorul ca pe un univers virtualizat, situat dincolo de percepţia imediată a realului, zgomotele şi senzaţiile creând o atmosferă intimă, eufonică, rezultată din trosnetul focului şi din şuierul vijeliei neatenuate de geamuri.

Universul familiar se compune din obiecte ce creează imagini ale confortului personal: fotoliul, apropiat tot mai mult de foc, implantând în spaţiul citadin imaginea romantică a conacelor de la ţară, hornul ce duce spre cer semnele prezenţei umane, barometru, în acelaşi timp, al vijeliei de afară, făcând legătura, în plan vertical, ascensional, cu exteriorul, cu înaltul, cu stihia dezlănţuită a torentului fluid de ninsoare, orchestrat într-o simfonie cosmică. Atmosfera intimă, de mulţumire interioară, este completată cu scena aducerii ceaiului, ca într-o stranie reprezentaţie de **five o' clock**: „Mai spune s-aducă şi ceaiul,/ Şi vino şi tu mai aproape;/ Citeşte-mi ceva de la poluri,/ Şi ningă, zăpada ne-ngroape.". Domul silvan al lui Mihai Eminescu este înlocuit aici cu un dom hibernal, ce se edifică într-un spaţiu concentric, prin troiene imense de zăpadă, într-o simfonie totală a simţurilor. Poetul pare transpus deja în locuri de un exotism straniu, la poli, loc al liniştii absolute şi al cufundării în somn, spaţiul predilect de exprimare a purităţii simboliste. Se împlineşte astfel o rară senzaţie de bine, mai puţin obişnuită în lirica bacoviană, de un onirism total, dominată de prezenţa feminină, îndemnată, prin numeroase verbe la imperativ, unele repetate, „spune", „citeşte", să îndeplinească oficiile unui „maître des cérémonies", să organizeze ritualic scenariul initmităţii şi să citească din carte poezia inefabilă a spaţiului hibernal, devenit dom cosmic: „Ce cald e aicea la tine,/ Şi toate din casă mi-s sfinte; –/ Te uită cum ninge decembre.../ Nu râde... citeşte-nainte.". Casa devine o imensă navă, un dom plutitor prin urgia de afară, un loc de unde se poate admira frumuseţea impersonală, primordială a naturii. Casa este un templu al liniştii, este însăşi **casa cosmică** din miturile omenirii, echivalent al locuinţei acvatice din „Lacustră", obiectele toate fiind „sfinte", unice, cu aer de primordialitate.

Treptat apare senzaţia de dizolvare în timp, prin confuzia alternanţelor temporale, de eternizare a eului prin cadenţa ritmică a poeziei hibernale ce se citeşte, mecanic, etern parcă, „înainte": „E ziuă şi ce întuneric.../ Mai spune s-aducă şi lampa –/ Te uită, zăpada-i cât gardul,/ Şi-a prins promoroacă şi clampa.". Domul hibernal are învelişuri multiple, zăpada, prin superlativul imaginilor colosale, fiind, la rându-i, un mijloc de protecţie împotriva lumii exterioare, ca într-un paradis improvizat ad-hoc: „Eu nu mă mai duc azi acasă.../ Potop e-napoi şi-nainte,/ Te uită cum ninge decembre,/ Nu râde, citeşte-nainte.". Laitmotivul poeziei, dat de versurile „Te uită cum ninge decembre,/ Nu râde, citeşte-nainte", construieşte pânza visului, ţesătura slabă care leagă visul de realitate. Senzaţia de dizolvare într-o epocă revolută, în timpul iernii veşnice, pure, primordiale, este dat de potopul care cuprinde întreaga suflare. Lumea se construieşte din elemente simple, care se compun unul în prelungirea celuilalt, pentru a construi realitatea exterioară, a viscolului etern. Prin simbolistica lui, viscolul este un element de construcţie a visului şi, prin aceasta, a paradisului generat de o îndepărtată coborâre în timp, în care casa are toate atributele unui *centrum mundi*, dincolo de care lumea întreagă dobândeşte o imaterialitate stranie, eufonică, prelungită la nesfârşit prin lectura misterioaselor imagini „de la poluri", care interferează realul cu imaginarul până la disoluţia limitelor.

„Decembre" este un elogiu adus sentimentului erotic, văzut, în ultima lună a anului, ca punct de plecare către un nou început. Catrenele poeziei, în număr de şase, cu rima de tipul **a a b b**, conturează un cadru spaţial şi temporal de început de lume, prin integrare într-o cosmicitate perfectă, într-o singură culoare, albul absolut. Motive simboliste cunoscute, al singurătăţii, al solitudinii iubiţilor într-un timp aparent catastrofic, devenit primordial, motivul iubirii, diferit de cel al romanticilor, totuşi profund, cu note escatologice, de sfârşire prin combustia internă a sentimentului de dragoste, se armonizează într-o feerie melodică singulară în universul poetic bacovian.

ION MINULESCU

ION MINULESCU (1881–1944). Poet şi prozator. S-a născut la Bucureşti, ca fiu al negustorului Tudor Minulescu şi al Alexandrinei Ciucă. Face studii la Liceul „Brătianu" din Piteşti şi la Bucureşti, luând bacalaureatul în 1899. În perioada 1900–1904 se află la Paris, frecventând boema artistică a vremii. Cunoaşte pe Jean Moréas, se familiarizează cu Baudelaire, Lautréamont, Verlaine, Jules Laforgue. Este un susţinător fervent al simbolismului în literatura română, exersând cu insistenţă tehnicile simboliste în numeroase volume de versuri: „Romanţe pentru mai târziu" (1908), „De vorbă cu mine însumi" (1913), „Spovedanii" (1927), „Strofe pentru toată lumea" (1930), „Nu sunt ce par a fi..." (1936). Scrie proză de atmosferă simbolistă şi decadentă, „Casa cu geamuri portocalii" (1908), „Măşti de bronz şi lampioane portocalii" (1920), „Pleacă berzele" (1921), romanele „Roşu, galben şi albastru" (1924), „Corigent la limba română" (1929), „Cetiţi-le noaptea" (1930), piese de teatru, „Manechinul sentimental" (1926), „Amantul anonim" (1928).

Manualul ART 1

ÎNTR-UN BAZAR SENTIMENTAL

Poezia „Într-un bazar sentimental" face parte din volumul „De vorbă cu mine însumi" (1913), apărând însă pentru prima dată în revista „Falanga literară şi artistică" din 4 ianuarie 1910. Poezia reia o temă simbolistă explorată şi de Alexandru Macedonski în „Rondelul lucrurilor", aceea a sugestiei posibile oferite de simpla obiectualitate a peisajului sau a decorului interior. Reificarea lumii, concept estetic mai larg, exploatat de la simbolism şi expresionism până la noul roman şi postmodernism, este o consecinţă a înstrăinării eului liric de lume şi chiar de el însuşi, un protest faţă de vidul existenţial, creat de obiecte şi de mecanisme inerte, transformarea în ceea ce Nicolae Manolescu numea „privelişti-obiecte, stări de suflet-obiecte, eu liric-obiect".

În poezia „Într-un bazar sentimental", „lucrurile vorbesc" despre înstrăinarea de iubire, despre o iubire defunctă, recuperată dintr-un decor pictural (poezia este chiar dedicată pictorului G. Pătraşcu), un peisaj interior opulent şi estetizant, livresc, uşor desuet, compusă din lucruri ale unei realităţii baroce, încărcate până la refuz, bogate în sugestii:

„Strofe vechi, o mandolină,/ Un *Cézanne* şi doi *Gaugain,*/ Patru măşti de bronz:/ *Beethoven, Berlioz, Wagner, Chopin,*/ O sofa arabă, două vechi icoane bizantine,/ Un potir de-argint, mai multe vase vechi de Saxa, pline/ Cu mimoza, tamburine spaniole, lampioane/ Japoneze, trei foteluri cu inscripţii musulmane...". Amestecul complex de figuri, de obiecte de anticărie, de volume bibliofile, de vase pline de patina timpului, de fotolii cu inscripţii musulmane denotă un barochism excesiv al viziunii poetului, care supune unui straniu proces de sinteză aceste elemente ale spaţiului vizual pentru a desprinde sugestiile unui amor defunct, disipat în obiectele înconjurătoare, martore inerte şi inocente la tribulaţiile erotice. Tamburinele spaniole induc misterul Evului de Mijloc, când galioanele se avântau în cucerirea mărilor necunoscute, în timp ce lampioanele japoneze evocă exotismul Extremului Orient, al faptelor singulare, al mărilor închise, învăluite în nostalgia depărtărilor. Tablourile lui Cézanne şi Gaugain sunt singulare în structura poetică a textului, aflte în compania unor piese muzicale de aceeaşi măsură estetică, de Beethoven, Berlioz, Wagner şi Chopin. Sofaua arabă ne transportă cu gândul în tărâmurile îndepărtate ale Şeherazadei, populate cu spirite ale deşertului şi djinni sau djinne, capabili să transporte pe martorul întâlnit în cale pe tărâmuri nemaivăzute.

Preţiozitatea barocă apare ca o modalitate de manifestare opulentă, grandioasă şi excesivă a picturalului şi a muzicalului, compozitorul favorit al poeţilor simbolişti fiind Wagner. Poeziile lui Charles Baudelaire constituie un alt element de compoziţie al acestui tablou eteroclit, cu aspect de „bazar sentimental": „**«Fleur du mal»** legate-n piele de Cordova,/ Şi pe pian:/ *Charles Baudelaire* şi-alături *Villiers de l'Isle Adam...*". Numele poeţilor, ale compozitorilor şi pictorilor, ca elemente de singularitate umană în acest tablou reificat, devin simboluri ale unei atmosfere estetice elevate, rarefiate, totuşi eteroclite, nearmonizate deplin, lipsa de armonie fiind factor de disoluţie a sentimentului erotic, pe care contemplaţia retrospectivă încearcă să-l scoată din umbrele trecutului: „Toate sunt ca şi-altădată.../ O, bazar sentimental !.../ Toate sunt ca la plecarea mea – dantelă şi cristal...". Poetul încearcă o clipă iluzia opririi timpului, a stazei temporale, imposibilă totuşi în acest **târg al amintirilor** desuet, depozitar al al unei iubiri stinse de multă vreme.

Timpul trecut se măsoară în alte urme ale trecerii, în alte glasuri, alte voci poetice care au încercat romanţele iubirii, stinse în ecou de lacrimi: „Şi cu toate-acestea, câte tocuri nu-şi lăsară forma/ Pe covoarele-ţi bogate de Buhara ?/ Şi-n enorma/ Ta colecţie de pagini, către buze nu-ncercară/ Să-ţi transcrie madrigaluri// Pe obrajii tăi de ceară ?.../ Câte tragice-nceputuri nu sfârşiră-n simfonia/ Mută-a lacrimilor ?...". Poveştile de iubire sunt însă inconsistente, sub semnul inautenticităţii, al nesincerităţii, dincolo de ele aflându-se nimicul, vidul sentimental, cel care, în poezia simbolistă, de la Macedonski la Bacovia, presupune transferul vibraţiei lirice în eterna simfonie a obiectelor: „Câte nu pieriră-n veşnicia/ Inutilului?/ Căci noaptea cea dintâi fu cea din urmă,/ Iar dorinţa ta... **nimicul!** – şi nimicul nu se curmă!...".

Nici tentativa unui nou început, cu o iubită recuperată, salvată din umbrele trecutului şi ale pierzaniei, nu are sorţi de izbândă : „Ştiu că m-aşteptai pe mine.../ Iată-mă, sosesc şi-ţi zic:/ Te-ntâlnesc întâia oară...Tot ce-a fost n-a fost nimic/ Minte-mă din nou...Aprinde lampioanele... Coboară/ Transparentele...Dă-mi calmul şi colorile de seară.../ Dă-mi buzele, şi ochii, şi.../ **«Les fleurs du mal»** la fila/ Trei sute treizeci şi nouă: **«La mort des amants»**...". Ea, ca şi iubita din poeziile târzii ale lui Eminescu, nu se poate pătrunde de „acel farmec sfânt" al iubirii ideale, nu-şi poate reprima trecutul nedemn, şi lumina reînviată a acestui „bazar sentimental" se cufundă din nou, în ritmuri muzicale din ce în ce mai stinse, în umbrele uitării: „Dar mila/ De amanţii tăi ce-aşteaptă pe trotuar plecarea mea/ Mă-ntrupează-n cel de alt'dată şi.../ Pe-araba ta sofa:/ Cântece-n surdină,/ Gesturi,/ Umbre,/ Flori,/ **Et caetera**!...".

TEME ŞI MOTIVE

- **Reconstituirea trecutului** din semnele perceptibile ale prezentului, din obiectele preţioase: tablouri, cântece, „foteluri", covoare de Buhara, „vase vechi de Saxa", „tamburine spaniole", lampioane japoneze. Poetul coboară în trecut pentru a reconstrui, din timpul de altădată, o întreagă lume, resuscitată către noi începuturi.
- **Aglomerarea de obiecte** aparţinând unor domenii diferite este barocă şi parnasiană. Poetul recompune o imagine obiectuală complexă, cu sugestii vizuale, auditive şi olfactive.
- Încercarea de edificarea a unui **univers al amintirii** printr-o stază atemporală. Tema aceasta a timpului recuperat va fi întâlnită şi la Mircea Eliade, în nuvelele sale fantastice. În **„Domnişoara Christina"**, Egor asistă la un bal petrecut cu mult timp în urmă, în timp ce în **„Nopţi la Serampore"** trei europeni sunt martorii unei crime petrecute în alt secol.
- **Jocul temporal al eului liric**, premisă a unei atemporalităţi incipiente, prin care umbrele amintirii pot fi readuse la viaţă.

Manualele ALL, ART 2

ACUARELĂ

Poezia face parte din ciclul „Strofe pentru diversele fapte" (1930), fiind publicată în revista „Viaţa românească", XII, nr. 6, august 1920. „Acuarelă", cu trimitere, ca sens al titlului, la un tablou pictural, o natură moartă, se înscrie tematic într-o cronică a lucrurilor mărunte, a cotidianului banal dintr-un oraş provincial, în care singurele evenimente notabile sunt cele meteorologice, repetabile până la obsesie, într-o ritmicitate cosmică monotonă, muzicală, care mecanizează chiar fiinţele umane: „În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână,/ Orăşenii pe trotuare/ Merg ţinându-se de mână,/ Şi-n oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână,/ De sub vechile umbrele, ce suspină/ Şi se-ndoaie,/ Umede de-atâta ploaie,/ Orăşenii pe trotuare/ Par păpuşi automate date jos din galantare.".

Întregul spaţiu al poeziei se încarcă de muzica monotonă a picăturilor de ploaie, redată prin obsesia refrenului, prin cadenţa versurilor, prin spontaneitatea rimei, prin efecte onomatopeice ale vocalelor şi ale consoanelor lichide, **l** şi **r**, monotonie ce cuprinde sufletele şi determină o consensualitate a mişcărilor umane. Orăşenii devin mici automate într-un mediu provincializat, spaţiu-enclavă, înscris într-un registru perfect al mişcărilor controlate, care creează, în cele din urmă, impresia generală de nemişcare, de încremenire: „În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână,/ Nu răsună pe trotuare/ Decât paşii celor care merg ţinându-se de mână,/ Numărând/ În gând/ Cadenţa picăturilor de plaoie,/ Ce coboară din umbrele,/ Din burlane/ Şi din cer,/ Cu puterea unui ser/ Dătător de viaţă lentă,/ Monotonă,/ Inutilă şi absentă...".

În acest tablou al perfectei monotonii, peisajul este completat anecdotic de apariţia a doi bătrâni, care confirmă automatismul întregului peisaj, dar şi subtila trecere a timpului, care erodează şi aparenta perfecţiune mecanică a făpturilor: „În oraşu-n care plouă de trei ori pe săptămână,/ Un bătrân şi o bătrână –/ Două jucării stricate –/ Merg, ţinându-se de mână...". Oraşul devine, astfel, el însuşi o imensă maşinărie, în care şi gesturile locuitorilor sunt reflexe, supuse unui automatism îndelung cultivat. Orăşenii sunt supuşi monotoniei ploilor care cad de trei ori pe săptămână, iar ploaia devine un laitmotiv al întregii poezii. Sub puterea ei persistentă, umbrelele se îndoaie şi suspină, într-o alternanţă de sunete monotone, unice în repetabilitatea lor.

„Acuarela" oraşului simbolist, dedicată de poet, ironic şi nostalgic, Claudiei Millan, este o imagine edificatoare a unei lumii supuse monotoniei vieţii, căreia nimeni nu i se poate împotrivi.

Manualul NICULESCU

ROMANŢA CHEII

Poezia, apărută în volumul „Romanţe pentru mai târziu", exploatează anecdotic simbolistica bogată a cheii, ilustrată de la scrierile mitologice şi folclorice până în vremurile moderne, simboliştii nefăcând nici ei excepţie. Cheia e un instrument iniţiatic, ce poate deschide căi ascunse ale cunoaşterii, în poezia lui Minulescu „poarta verde", misterioasă, a tărâmurilor interzise. Alteori cheia închide, izolează, separă lumi: „Paznicul mi-a-nchis cavoul/ Şi-am rămas afară-n ploaie..." („Romanţa mortului").

În „Romanţa cheii", promisiunea spaţiilor ascunse e lovită de fatalitate, anulând misterele cunoaşterii, posibil erotice: „Cheia ce mi-ai dat aseară –/ Cheia de la poarta verde –/ Am pierdut-o chiar aseară !.../ Dar ce cheie nu se pierde ?". Cheia dispare, ca un simbol al unei lumi posibile, pierdute în umbra timpului: „Cheia ce mi-ai dat aseară/ Mi-a căzut din turn,/ Pe seară,/ Şi căzând, mi-a stins lumina.". Cheia nu mai poate fi recuperată, dispărând în negura nopţii: „Cheia ce-am pierdut aseară/ Am cătat-o ;/ Dar pe scară,/ Era noapte ca şi-afară –/ Noapte ca sub boltuita/ Cupolă de mănăstire,/ Când s-au stins pe la icoane/ Lumânările de ceară.".

Poetul rămâne izolat în „turnul gotic", spaţiu al solitudinii, al izolării, tărâm misterios, al lipsei de acţiune, nu numai al proiecţiei în abstract, în idee, ci şi în tenebrele eului, generate de sentimentul singurătăţii: „Şi-am rămas în turnul gotic –/ Turnul celor trei blazoane;/ Al Iubirii,/ Al Speranţei,/ Şi-al Credinţei viitoare.../ Şi-am rămas în turnul gotic/ Domn pe-ntinsele imperii/ Ale negrului haotic.". Refugierea în tărâmul misterelor e însoţită de o accelerare a timpului, de trecerea rapidă a clipelor şi a orelor, într-un flux nesfârşit: „Şi-au trecut de-aseară clipe,/ Şi-au trecut de-aseară ore,/ Şi-ale zorilor aripe,/ Fluieratu-mi-au grăbite/ Ca şi clipele trăite/ Pe-albul treptelor sonore.". Refugiul în turnul gotic al misterelor propune o nouă iniţiere, o coborâre în spaţiul tenebrelor, al posibilei extincţii, semnificând oricum sfârşitul iubirii: „Şi m-am coborât pe scară.../ Dar pe cea din urmă treaptă –/ Cheia ce mi-ai dat aseară –/ Am găsit-o prefăcută/ Într-o cupă albă, plină/ Cu vin verde de cucută.". Ultima treaptă iniţiatică e o confirmare a naufragiului sentimental al poetului: „Şi pe cea din urmă treaptă/ Am îngenuncheat/ Şi-am plâns –/ Căci pe cea din urmă treaptă,/ Ca-ntr-o carte înţeleaptă,/ Am cetit în fundul cupei/ Naufragiul ce m-aşteaptă."

ROMANȚĂ POLICROMĂ

Poezia „Romanță policromă", din volumul „De vorbă cu mine însumi" (1913), stă, de la început, sub semnul afirmațiilor paradoxale, creând un spațiu de ambiguitate în ilustrarea eternului feminin și în manifestarea misterului erotic: „Nu-i cer nimic.../ Și totuși, dacă-ar vrea –/ O, dacă-ar vrea să-mi dea ce nu-i cer încă !/ Ar face dintr-un lac o Marmara/ Și dintr-un melc, un Sfinx săpat în stâncă.". Poetul explorează, prin proiecția visului de dragoste în orizonturi vaste, exotice, limitele și puterea transformatoarea a iubirii, evocând, într-o imensă rotire „policromă", mereu alte fațete ale spațiului și timpului: „Dă-mi tot ce crezi că nu se poate da./ Dă-mi calmul blond al soarelui polar,/ Dă-mi primul crepuscul pe Golgota/ Și primul armistițiu planetar."

Frumusețea eternă domină această lume idealizată, izvorâtă din spații onirice sau din ritmuri ostenite de poezie: „Dă-mi paradoxul frumuseții tale,/ Dă-mi prorocirea viselor rebele,/ Dă-mi resemnarea strofelor banale/ Și controversa versurilor mele...". Iubirea visată este amestec de muzică și poezie, de pietre prețioase și simboluri iconografice, de mistere netălmăcite și viclenii feminine eterne: „Dă-mi simfonia flautelor mute,/ Dă-mi tălmăcirea buzelor profane/ Și rebusul icoanelor tăcute.// Dă-mi prețul primei victime-a femeii,/ Dă-mi simbolul opalului și-agatei,/ Dă-mi ritmu-nveninat al Salomeei/ Și tusea-n fa minor a *Traviatei*.". Iubirea totală presupune asumarea riscurilor ultime ale vieții, contraste irevocabile ale ființei, corelarea implicită a erosului cu tanathosul, cu sfârșitul de lume: „Dă-mi *Spleen*-ul călătorilor pe apă,/ Dă-mi spectrul verde-al zilelor de-apoi,/ Dă-mi gravitatea morților spre groapă/ Și comicul funebrului convoi.// Dă-mi tot ce-n prima clipă risipești,/ Și tot ce-n clipa ultimă aduni./ Dă-mi fastul siluetelor regești/ Și perspectiva casei de nebuni...". Lungul excurs oniric se încheie simetric, prin întoarcere la punctul inițial, prin reluarea, sub formă de refren, a primei strofe, semn al neîmplinirii, al ezitării, al evanescenței sentimentului erotic, trăsătură specifică a poeziei minulesciene.

CELEI CARE PLEACĂ

„Celei care pleacă" face parte din volumul „Romanțe pentru mai târziu" (1908), apărând pentru prima dată în „Convorbiri critice", nr. 20, din 15 octombrie 1907. E o poezie de dragoste, concentrată asupra sentimentului de tristețe datorat despărțirii, un monolog liric, sentimental, care angajează partenerii cuplului erotic ajunși în faza rememorării poveștii de dragoste, având viziuni diferite, antitetice: „Tu crezi c-a fost iubire-adevărată.../ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie...". Între aceste poziții radicale se află, desigur, misterul insondabil al iubirii: „Dar ce anume-a fost/ Ce-am vrut să fie,/ Noi nu vom ști-o poate niciodată.".

Pe această latură a misterului erotic nedeslușit nici după încheierea poveștii de iubire, poetul se lansează într-o retorică amplă a simbolizării sentimentului, proiectat retroactiv în sferă onirică, într-un spațiu exotic, îndepărtat, cu orizonturi albastre și cu nostalgia marilor depărtări: „A fost un vis trăit pe-un țărm de mare,/ Un cântec trist adus din alte țări/ De niște păsări albe, călătoare,/ Pe-albastrul răzvrătit al altor mări". Povestea de dragoste se naște din albastrul apelor mării, pe un țărm uitat de lume, ieșit din spațio-temporalitatea comună, păstrând misterul ineluctabil al altor lumi, greu de explorat. Vraja iubirii se transformă în cântec adus din puncte geografice îndepărtate, situate la antipozi, „din Boston/ Norfolk/ Sau New York", poate chiar pierdut în adâncurile mării de pescarii "ce pleacă-n larg și nu se mai întorc".

Iubirea-cântec este un simbol al liricii simboliste, prilej în plus de a da muzicalitate versului, prin invocarea armoniei sonore a înseși romanței care se cântă: „Și-a fost refrenul unei triolete/ Cu care-alt' dată un poet din Nord,/ Pe marginile albului fiord,/ Cerșea iubirea blondelor cochete.". Romanța plecării devine un pretext al rememorării, chiar al retrăirii visului: „A fost un vis,/ Un vers,/ O melodie/ Ce n-am cântat-o poate niciodată.". Iubirea se modifică, în felul acesta, devine „o scurtă nebunie”, neveridică tocmai prin scurta sa existenţă, îndoiala iniţială încheind simetric, prin refren, poezia: „Tu crezi c-a fost iubire-adevărată ?/ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie !”.

Remarcabilă este, la Ion Minulescu, extensia enormă a spaţiului poetic, prin capacitatea de a deschide orizonturi vaste şi de a conexa puncte geografice pline de un exotism misterios şi îndepărtat, care creează o nostalgie a plecării şi a călătoriei. Iubita „care pleacă” devine ea însăşi proiecţie onirică în orizonturile visate, simbol al idealurilor ce nu se pot atinge niciodată.

IUBIREA CA VIS. Frumuseţea şi funcţia magică a sentimentului inefabil de iubire proiectează povestea erotică în sferă onirică. Iubirea devine „vis trăit pe-un ţărm de mare”, un ţărm al timpului, care îi conferă caracterul trecător al clipei trăite cu maximă intensitate, cu „nebunie”, transformată apoi în „cântec trist”, ce reverberează melancolic şi cuprinde zările îndepărtate, tot pământul. Prin melodicitatea implicită, creată de refrenul „Tu crezi c-a fost iubire-adevărată.../ Eu cred c-a fost o scurtă nebunie”, prin sonoritatea exotică a numelor proprii, prin alternanţa versurilor scurte cu versuri lungi, poezia adresată „celei care pleacă” devine o romanţă melancolică, o odă închinată iubirii inefabile.

ODELETĂ

Poezia face parte din volumul „Romanţe pentru mai târziu” (1908), după ce apăruse în revista „Convorbiri critice”, nr. 19, din 10 octombrie 1907. Este o odă închinată iubitei, construită cu o recuzită simbolistă eclatantă, avântată, într-un stil ce îmbină solemnitatea cu ludicul, gesturile teatrale şi grandilocvente cu sinceritatea, fraza amplă, retorică şi muzicală cu limbajul parodic şi ironic. Poetul are, în acelaşi timp, „mistica numerelor” (G. Călinescu), obsesia cifrei trei, cu funcţie magică, generatoare de ordine în haos, sorgintea ei divină ei conferind aură sacră fiinţei adorate: „În cinstea ta, –/ Cea mai frumoasă şi mai nebună dintre fete,/ Voi scrie trei *ode*,/ Trei *romanţe*,/ Trei *elegii*/ Şi trei *sonete*./ Şi-n cinstea ta, –/ Cea mai cântată din câte-n lume-au fost cântate. –/ Din fiecare vers vor face/ Câte-un breloc de-argint, în care/ Gândirile-mi vor sta alături, ca nişte pietre nestimate/ De-a pururi încrustate-n bronzul/ Unei coroane princiare!...”.

Poetul aglomerează, în versuri scurte, simboluri ale poeziei erotice, ode, romanţe, elegii, exersate de-a lungul timpului în omagierea unor celebre poveşti de dragoste, subordonate magic cifrei trei, împodobite apoi, în chip exotic, cu bronz, argint şi nestemate: „Din fiecare vers voi face/ Câte-un breloc de-argint, în care/ Gândirile-mi vor sta alături, ca nişte pietre nestimate/ De-a pururi încrustate-n bronzul/ Unei coroane princiare!...”. Poetul grupează în jurul iubitei nostalgii şi ecouri din ţări îndepărtate, într-o proiecţie magică a unor orizonturi misterioase, pierdute în mirajele deşertului sau în adâncuri de mare, din care extrage podoabe scumpe, „nemaivăzute-n altă ţară”: „Din ţara-n care dorm de veacuri vestiţii *Faraoni*,/ Din ţara/ În care *Sfincşii* stau de vorbă cu Nilul sfânt/ Şi cu *Sahara*,/ Din ţara-n care palmierii/ Vestesc arabilor furtuna/ Şi caravanelor pierdute/ Că nu se mai întorc nici una,/ Din ţara asta minunată,/ Tăcută,/ Tristă/ Şi bizară,/ Îţi voi aduce trei smaralde nemaivăzute-n altă ţară,/ Trei perle blonde, pescuite de *Negri*-n golful de *Aden*/ Şi trei rubine-nsângerate, ascunse toate-ntr-un refren/ De *Triolet*,/ Pe care nimeni nu-l va înţelege, fiindcă nu-i/ În lume, nimeni să-nţeleagă simbolul *Trioletului*!”. Numărul pietrelor este, de asemenea, ca întreaga atmosferă a culegerii lor, magic, trei, toate fiind porţi şi chei simbolice către o altă lume, căi ce duc în tărâmuri neumblate, ale fanteziei şi ale visului.

Proiecţia iubirii în spaţii exotice se face printr-o amplă însumare de simboluri exotice, prin enumeraţie ritmică şi prin refren, într-o poezie a exuberanţei lirice, a năzuinţei către mister şi insolit, a evadării din cotidian către ţărmuri însorite, într-o vastă desfăşurare a orchestraţiei unui încărcat instrumentar poetic simbolist. Imaginația poetică, pusă în slujba retorică a celebrării sentimentului erotic, retrezește la viață lumi ascunse, scoate la iveală comori pierdute în legendă, ilustrează decoruri și orchestrează solemne ceremonii simboliste, pune la cale sublime evadări onirice, ca modalitate de trăire a unor senzații puternice, prin conceptualizarea sugestivă, muzicală, a „altor tărâmuri", a altor zări, nelimitate. Ion Minulescu celebrează iubirea prin proiecție în afară, prin evadarea din banalitate și cotidian, prin depărtarea de tărâmurile natale, determinată de lipsa de compatibilitate a eului poetic cu monotonia provinciei, întreg periplu în care sentimentul final este tristețea întoarcerii sau a nedescifrării enigmelor întâlnite, „Fiindcă nu-i / În lume nimeni să-nțeleagă simbolul *Trioletului*!...".

TEME ŞI MOTIVE

- **Simbolistica numărului trei**, pe care se edifică întregul existențial, lumea și eternitatea. Lumea se transformă într-o existență trială. Numărul trei există în mitologia creștină sub forma Sfintei Treimi, în timp ce în mitologia germanică reprezintă principiul prim de formare a universului.
- **Simbolurile metalelor rare**: argint, bronzuri și pietre nestemate.
- **Exotismul evocării**, al lumii situate dincolo de zările obișnuite.
- **Evanescența iubirii**, prin proiecție magică pe orizonturile vaste, enigmatice ale lumii.

SUGESTIA EROTICĂ. Autorul proiectează sugestia erotică în spații exotice, misterioase. Egiptul este un tărâm încărcat de arhaitate, prin puterea de învăluire magică a unui prezent anost, transformat într-un insolit imaginar poetic. Întregul spațiu se definește ca un adânc orizont al misterului, al puterilor primordiale, ce pot revitaliza sentimentul erotic.

Simboliștii excelează prin mister și sugestie, de aceea spațiul nu este numit în mod direct, ci prin elemente simbolice care îl construiesc în imaginație.

ȘTEFAN PETICĂ

ŞTEFAN PETICĂ (1877–1904). Poet. Termină liceul „N. Bălcescu" la Brăila, face parte din mișcarea socialistă și se înscrie în clubul muncitoresc local. Cunoaște mai multe limbi, engleza, germana, franceza, de aceea face traduceri din diverse opere literare. Petică face parte din cercul literar al lui Macedonski și chiar este secretarul de redacție al revistei „Literatorul". Primele sale poeme, „Fecioara în alb", „Când viorile tăcură", „Moartea visurilor", sunt publicate în „Literatorul" (1899), „România jună" (1900), înainte de a fi publicate de scriitor în 1902 în volum. Alte volume de poezii, „Cântecul toamnei" și „Serenade demonice" au apărut postum, în 1909. Ștefan Petică trăiește drama poetului damnat, însingurat de lume, silit să se apere împotriva vitregiilor sorții. Pentru el, viața este marcată de un „torturator vis himeric". În acest sens, „Moartea visurilor" exprimă cel mai bine această stare de spirit a poetului, în timp ce în „Când viorile tăcură" grija pentru muzicalitate este majoră.

CÂND VIORILE TĂCURĂ

Poezia face parte din volumul „Fecioara în alb. Când vioarele tăcură. Moartea visurilor” (1902), aducând fiorul neoromantic al misterului care se exprimă în toată frumuseţea sa: „Cântarea care n-a fost spusă/ E mai frumoasă ca oricare;/ Misterul ei e o beţie/ De voluptoasă-ndurerare.”. Notele clare ale poeziei se fac simţite în orice moment: „În nota sfântă care piere,/ În tremurăturile sfioase/ A unor rugi de Magdalene,/ Curg clare lacrimi preţioase,// Dar în cântarea fără nume/ Ascunsă-n negrele vioare/ E-o tragedie tăinuită;/ Plâng albe vise moarte-n floare.”

Chemarea cântecului, chinuitoare, melancolică, provine din depărtări misterioase: „Tristeţea lor neprihănită/ Atât e de chinuitoare,/ Că pune-n suflete pătate/ O mistică înfiorare.// Şi o chemare zace-n ele/ De-o zdrobitoare nostalgie:/ Tortura ei necunoscută/ Este suprema poezie.”. Inima înfiorată de această chemare eternă duce la combustia extremă a fiinţei: „Şi cel menit să ducă dorul/ Cântărei sfinte şi alese/ Îşi simte inima cuprinsă/ De suferinţi neînţelese.// În flacără nemistuită/ S-aprinde sufletul şi arde/ Şi moare dornic de misterul/ Cântării stranii de pe coarde.”

Cântecul de pe urmă, cântec de lebădă, funerar, după care chiar vioara se sfărâmă, este copleşită atracţia neîmpăcată a fiinţei pentru lumea de dincolo: „Ah, când în inimi zbuciumate/ Orice-dorinţi-ncet se curmă,/ Zdrobiţi vioara fermecată:/ Grozav e cântecul din urmă !”.

MOARTEA VISURILOR

Poezia „Moartea visurilor”, un sonet, apare în anul 1899, în revista „Literatorul”, fiind o punere în scenă a pesimismului funciar al nereuşitei în viaţă. Poetul îşi exprimă deznădejdea în faţa fenomenului irepresibil al morţii: „Eu voi muri în una din zilele aceste,/ Purtând pe umeri crucea Calvarului amar;/ Pe lespezi reci cădea-voi cum cade visul rar/ Din minţi pierdute-n noapte o veştedă poveste.”. Moartea pare dorită, ca un efect al timpului necruţător de măcinare a fiinţei. Poetul damnat poartă pe umeri crucea Calvarului cristic, o „veştedă poveste”, ce nu se poate împlini, darul divin de reînviere fiindu-i refuzat.

Moartea este însoţită, ca la aproape toţi poeţii simbolişti, de parfumuri florale, înălţate spre cer odată cu ruga de a i se împlini „etern dorita veste”, aflată mai târziu, în ultimul vers, a fi moartea totală, absolută, „o culme-a unui vis”: „Parfumuri vechi, uitate încet să cadă peste/ Trudita faţă rece, şi-n murmurul lor clar/ Să simt că se înalţă ca-n anticul altar,/ Pe-un straniu glas de imnuri, etern dorita veste.”. Anticul templu este un simbol păgân al triumfului morţii asupra vieţii.

Poetul refuză, în sens eminescian, orice ritual funerar: „Nici rugi adânci şi calde, nici plânset zbuciumat/ Din ochi duioşi de lacrimi şi nici în josul porţii/ Lumini şi facle roşii sub cerul înstelat.”. Moartea seamănă ca o imensă cădere în abis, într-un punct de unde nimic nu se mai poate schimba, nici chiar eternitatea: „Ci faţa mea-ndrepta-voi spre falnicul abis/ De-albastru şi de taine în care astrul morţii/ Luceşte singuratec: o culme-a unui vis !”.

CÂNTEC UITAT

„Cântec uitat" este un **poem în proză**, ce își păstrează nealterate muzicalitatea și puterea de sugestie metaforică ca și obișnuitul poem în versuri. În descrierea vibrațiilor inefabile ale coardelor, poetul creează imagini sonore sublime, cu puterea de a emoționa, prin personificări inedite, pe cel aflat în căutarea perfecțiunii absolute: „...Și coardele vorbiră prelung și trist. Eu n-aș fi voit să le ascult, căci știam bine amara durere care zăcea în glasul lor, dar ele suspinară așa de rugător și notele se tânguiau așa de sfâșietor, încât am rămas pe loc, ca și cum mi-ar fi fost ochii prinși de ademenirea ucigătoare a unei prăpăstii.".

Coardele, personificate, ființe fragile ce captează toată durerea umană în această încercare de a cuprinde absolutul, intensifică imaginea prin reluarea refrenului, atingând sublimul cosmic al nopții de vară: „Iar coardele vorbiră prelung și trist. O notă stângace sălta tremurând ca o umbră ce se mișcă fantastică într-o alee umbrită de tei negri în noapte. Noapte de vară!".

Sub raze de lună, cărările se deschid „ca un pod de argint" peste întinderea neagră a pământului cufundat în somn, integrându-se într-o perfectă armonie a întregului: „Cărarea se desfăcea albă și prăfuită ca un pod de argint peste pământul adormit. Copacii stăteau nemișcați ca niște copaci fermecați de poveste veche și luna părea prinsă pe imensa boltă albastră.". Întinderea nopții creează o atmosferă celestă, ca într-o feerie de altădată: „Câmpul se întindea ca un strat de flori albe, și în toată această magie strălucită și ciudată a nopței numai umbrele negre ale teilor își lăsau dulcele lor mister ca un vis voios peste o serbare veselă.".

Coardele punctează ritmic suflul misterios al naturii: „Și coardele spuseră prelung și trist povestea înainte. O notă ușoară sălta zglobie ca o rază de lună furișată prin frunzișul des al ramurilor. Ramuri întinse peste un drum de visuri!". Visul se transformă, devine stare obsesivă: „Drumul se umbrea mai tare, visul se făcea mai nerăbdător.".

În final apare imaginea lunii, ca a unei madone triste în grădina cerului: „Și coardele spuseră prelung și trist povestea înainte. O notă suavă se înălța lină ca o față de madonă melancolică într-un templu curios. Grădina era un templu, și madona avea ochi mari și visători, iar părul îi cădea pe umeri ca o mantie regală.

O, notele triste, o madona părăsită, o, cântecul uitat!".

Poemul în proză al răsăritului lunii are simetrii și refrene perfecte, după tehnica muzicală a contrapunctului, constituind, în întregul său, o simfonie nocturnă a elementelor naturii.

DIMITRIE ANGHEL

DIMITRIE ANGHEL (1872–1914). Poet simbolist, traducător și prozator. Din perioada absolvirii gimnazului „Alexandru cel Bun" din Iași datează un caiet de versuri în stil eminescian. În 1890, Constantin Dobrogeanu-Gherea îi publică două poezii în „Contemporanul". Călătorește în Elveția, Spania, Italia, Franța, studiază la Paris, este membru al cenaclului lui Neculai Beldiceanu, fiind prezent și în publicistică, în „Adevărul", „Adevărul literar", „Lumea nouă", „Viața", „Povestea vorbei", „Ramuri", „Rampa", „Flacăra". Este un fervent colaborator la revista „Sămănătorul", participând ca membru în redacția acesteia. Editează, în colaborare cu Mihail Sadoveanu, Ilarie Chendi, Șt. O. Iosif, revista „Cumpăna" (1909-1910). Un volum de poezii traduse apare în 1903, „Traduceri din Paul Verlaine". Primul volum de poezii apare în 1905, „În grădină", „Fantazii" (1909). Publică și volume de proză, „Povestea celor necăjiți" (1911), „Fantome" (1911), „Oglinda fermecată" (1912), „Triumful vieții" (1912), „Steluța" (1913). Scrie mai multe piese de teatru („Legenda funigeilor", 1907, „Cometa",1908), un poem istoric („Carmen saeculare", 1909). Traduce din Théodore de Banville, Ibsen, Dumas.

ÎN GRĂDINĂ

Poezia, apărută în volumul „În grădină" (1905), pune în evidență armonia florală a lumii, din care străbat chemări îndepărtate către puritate. În versuri cu note de pastel, se conturează imaginea unei seri melancolice, înscrisă în tiparele perfecte ale poeziei de tip simbolist : „Miresme dulci de flori mă-mbată și mă alintă gânduri blânde.../ Ce iertător și bun ți-i gândul, în preajma florilor plăpânde!/ Râd în grămadă: flori de nalbă și albe flori de mărgărint,/ De parcă-ar fi căzut pe straturi un stol de fluturi de argint!". Grădina, în prelungirea toposului edenic, în care se manifestă semnele profunde ale biologicului, cu efecte empatice asupra eului liric, devine un simbol al diversității florale și, prin extensie, al celei umane.

Ca în toate tablourile parnasiene, natura este privită ca un loc al relaxării depline, spațiu de conexiune a lumii cu divinitatea. Natura îndeamnă la uitare și la translație a omului în spații inefabile, într-un orizont de contemplație monotonă și de imersie în ireal și în absolut. Noaptea se încarcă încetul cu încetul cu melancolia totală a unei lumi perfecte: „Sfioase-s bolțile spre sară, și mai sfioasă-i iasomia:/ Pe fața ei neprihănită se-ngână-n veci melancolia/ Seninului de zare stânsă, și-n trandafiri cu foi de ceară/ Trăiesc mâhnirile și plânge norocul zilelor de vară.". Bolțile grădinii compun imaginea unui decor romantic intens personificat, din care emană firesc, în efluvii parfumate, sentimente de iubire sau de mâhnire. Trandafirii cu flori de ceară sunt simboluri perfecte ale muzicii și ale naturii înscrise într-o ciclicitate sempiternă: „Atâtea amintiri uitate cad abătute de-o mireasmă:/ Parcă-mi arunc-o floare roșă o mână albă de fantasmă,/ Ș-un chip bălan lâng-o fereastră răsare-n fulger și se stânge.../ De-atuncea mi-a rămas garoafa pe suflet ca un strop de sânge.". Garoafa, simbol al feminității fragile, devine, prin extensie, simbolul zărilor pierdute, al lumii supuse trecerii ireversibile a timpului.

Spațiile onirice se înfiripă în acest loc al amintirilor eterne, sub semnul unei melancolii copleșitoare: „Ca nalba de curat odată eram, și visuri de argint/ Îmi surâdeau cu drag, cum râde lumina-n foi, și-arar dureri dădeau ocoale.../ Ah, amintirile-s ca fulgii rămași în cuiburi goale!". Natura este aceeași din totdeauna, numai omul este trecător, o palidă amintire în vârtej nesfârșit al timpului.

METAMORFOZĂ

Idealul poetic al lui Dimitrie Anghel se transformă în nostalgia unei metamorfoze florale, pentru a ajunge mai ușor în brațele femeii iubite. Crinul este, pentru poeții simboliști, simbol al purității: „Vroind să uit, pe-o seară dulce lăsasem să m-adoarmă crinii.../ Și se făcea că fără voie trăiam o viață nouă:/ Eram un crin ca dânșii, și-n dezmierdările luminii/ Îmi întindeam voios potirul să prindă o lacrimă de rouă.". Transferul existenței în elementul floral constituie o experiență sublimă a poetului însetat de ideal : „Visând trăiam cu ei acuma, și-atât de alb eram sub lună,/ Încât abia scriam o umbră când m-alinta șăgalnic vântul;/ Dar tihna se făcuse-n mine și caldă inima și bună,/ Că reveneam sub altă formă, să-mpodobesc și eu pământul.".

Crinul este și un simbol al fanării rapide, văzută însă ca o stingere blândă în casa iubitei, pe brațele ei: „Când făr' de veste-o mână pală, mișcându-și umbra pe grămadă,/ Ca sub imboldul unei forțe necunoscute și fatale,/ S-a-ntins vrăjmașă să mă frângă – și-acuma, alb ca o zăpadă,/ Muream tihnit de-a doua oară în liniştea odăii tale.". Tema morţii florale se întâlneşte cu tema iubirii, într-o metamorfoză ce atinge sublimul trăirii erosului prin stingere blândă: „Muream din nou, dar când trudită făcându-ţi braţele cunună,/ A fost s-adormi zâmbind la mine, cu faţa calmă între perne,/ Eu ca o pulbere de aur m-am ridicat uşor sub lună,/ În căutarea altei forme desăvârşite şi eterne."

ELENA FARAGO

CAIER BLÂND, RĂSFIRĂ-TE

ELENA FARAGO (1878–1954). Poetă. Colaborează în perioada de început, cu sprijinul lui Caragiale, la „Adevărul", „Epoca", „Lumea", apoi la reviste sămănătoriste şi la „Sburătorul" şi „Viaţa românească". Scrie o lirică bazată pe un sentimentalism discret, uneori elegiac, cu note romantice şi simboliste, în special repetiţia muzicală şi sonoritatea stinsă, în surdină, a versurilor. Volume de poezie: „Versuri" (1906), „Şoapte de umbră" (1908), „Şoaptele amurgului" (1920). Elena Farago este cunoscută mai mult ca autoare de versuri pentru copii.

Poezia „Caier blând, răsfiră-te" explicitează un mecanism ludic de naştere a poveştilor, înşirate într-un şir lung de situaţii ciudate, în ton de descântec pentru copii, în stilul de mai târziu al lui Tudor Arghezi: „Caier blând, răsfiră-te/ Fir duios, înşiră-te,/ Caier tainic, spune-le,/ Nu uita nici unele,/ Iar tu, dor, sporeşti-le/ Să-mi urziţi poveştile...". Textul poetic devine, astfel, o modalitate de a pune în evidenţă imensa desfăşurarea lumii dintr-un caier primordial, al timpului şi al spaţiului. Caierul e un rezervor atemporal de fire ale unei geneze din linii de forţă, de creare a unei „cărţi de nisip", materializată sub mâna magică a poetei.

Sentimentele, suferinţa, descurajarea pot fi o piedică în această lungă desfăşurare a din caierul poveştilor: „Nod de lacrimi, iar te urci/ Firele să mi le-ncurci/ Când aşa de bine mi-i/ Gândului şi inemii ?/ Ci le lasă, că-i păcat/ Cu cât tremur l-am vegheat/ Până l-am văzut ales/ Dintr-al nopţilor eres,/ Şi din zilele de dor,/ Aşteptatul drag fuior...".

Lumea se construieşte în jurul acestor alternanţe pozitive şi negative ale sentimentelor: „Ori, de poate nu mai ai/ Loc în suflet să mai stai,/ Te desfă încet şi vin/ Fără hohot, nici suspin,/ Ci în lacrimi dulci şi moi/ Scaldă-mi ochii amândoi/ Şi le spală din lumini/ Umbra orişicărei vini.".

Caierul devine un obiect al simbolismului metafizic, fiind un desfăşurător al vieţilor: „Caier blând, răsfiră-te,/ Fir duios înşiră-te,/ Caier dulce, spune-le,/ Nu uita nici unele,/ Iar tu dor, sporeşti-le/ Să-mi urziţi poveştile.".

Lumea întreagă devine un imens caier, supus tendinţelor centrifuge, ale destrămării, un lung şir al destinelor. Dorul e o stare de spirit, un halou sentimental în care se construiesc poveştile, lumea întreagă fiind supusă acestei ordini şi armonii generale. Întreg habitatul uman devine locul cel mai potrivit pentru a construi un „arbore al vieţii", pentru a realiza alternanţa existenţelor umane şi a descoperi misterele existenţiale. Fuiorul este un element generator de poveşti, de spaţii virtuale într-o atmosferă duioasă, evocatoare, nostalgică, de încercări ale spiritului universal de a reconstrui lumea pe baza Logosului.

De fapt, poezia întreagă se construieşte pe un simbol central, divin, al zeiţelor Moïre, ursitoare antice ale destinelor individuale, chiar ale zeilor, ale întregii lumi, într-o năzuinţă de perfectă organizare şi regizare a evenimentelor vieţii. Caierul e un simbol transcendent de înscriere a lumii în tipare divine.

Manualele ALL, ART 1 ART 2,
CORINT 2, HUMANITAS, SIGMA

PAUL VERLAINE

ARTA POETICĂ

PAUL VERLAINE (1844–1896). Poet simbolist francez, promotor al poeziei moderne şi al unei tehnici noi de versificaţie, sintetizată metaforic în celebrul vers „De la musique avant tout chose". Primul său volum se numeşte „Poeme saturniene" („Poèmes saturniens", 1866). În 1869 publică „Les Fétes Galantes", în care apare prima notă personală care îl face atât de celebru. În 1874 publică „Romances sans paroles", apoi „Sagesse" (1881). Cele mai importante culegeri de versuri sunt „Jadis et Naguère", „Amour", „Parallèment", „Bonheur", „Chansons pour Elle". Un studiu asupra simboliştilor se numeşte „Poètes maudites".

Poezia cu acest titlu este în adevăr o artă poetică celebră, prin care Paul Verlaine defineşte noul statut al poeziei moderne, aşezată sub semnul armoniei muzicale desăvârşite: „Deci, muzică întâi de toate/ Astfel, Imparele prefer,/ Mai vagi, mai libere-n eter,/ Fiind în tot, plutind în toate.". Muzica devine o cale de eliberare a fiinţei, un mijloc de plutire spre lumea eterică a începuturilor; de aceea versul trebuie să se bazeze pe sugestie şi pe ambiguitate implicită: „Alege vorbele ce-ţi vin/ Să pară scoasă din confuzii:/ O, cântecele gri, iluzii/ De Tulbure în Cristalin !".

Poezia autentică, pură, se înscrie în zona vagului şi a misterului, din care se scot senzaţii estetice inedite: „Sunt ochii splendizi după voaluri,/ Zi ezitând în după-amiezi/ Sunt aştri-n azurii grămezi/ Pe dulci, tomnatice fundaluri.". Poetul devine un estet al simţurilor vizuale: „Nuanţa eu râvnesc s-o caut,/ Nuanţă, nicidecum culoare,/ Nuanţa doar-îngemănare/ De vis cu vis, de corn cu flaut !". Ironia nu este gustată, pentru că ucide esenţa poetică, o destinează imperfectului: „Alungă Poanta ce ucide/ Şi crudul Spirit, râs impur,/ Ce lacrimi scot în ochi de-Azur/ Şi izul trivial de blide !".

Rima şi elocinţa trebuie folosite cu mare grijă; exuberanţa şi caracterul năvalnic al versurilor nu sunt dorite, nici rimele căutate cu obstinaţie: „Suceşte gâtul elocinţei,/ Şi bine faci când, cu putere,/ Astâmperi Rima-n chingi severe,/ Ea, sclavă a nesocotinţei.". Rima devine un instrument imperfect de revelare a armoniilor ascunse ale lumii : „Ah, Rima-numai chin şi silă !/ Ce surd copil ori negru drac/ Scorni bijuteria-fleac/ Ce sună gol şi fals sub pilă?".

Muzica este, în schimb, singurul instrument care dezvăluie orizonturile profunde ale lumii: „Deci, muzică mai mult, mereu/ Iar versul tău aripi înalte/ Să prindă năzuind spre alte/ Iubiri şi bolţi de Empireu !". Muzica deschide calea către toate aventurile spiritului: „Să fie bună aventură/ Când suflă zgribuliţii nori/ Prin minte şi prin cimbrişori.../ Tot restul e literatură.".

CHARLES BAUDELAIRE

CORESPONDENȚE

CHARLES BAUDELAIRE (1821-1867). Mare poet francez. Studiază la Lyon şi Paris. Pleacă în voiaj în India, de unde apare şi predilecția pentru o figură feminină bine definită, Muza neagră. În 1845, Baudelaire publică sonete în „L'Artiste" şi „Le Salon de 1845". În 1855 dă la tipar, în revista „La Revue des Deux Mondes", 18 poeme din „Florile răului" („Les Fleurs du Mal") , pentru care va trebui să plătească o amendă publică, din cauza ultrajului la adresa opiniei publice produs de aceste versuri. Ediția din 1861 este îmbogățită prin noi poezii şi un nou ciclu, „Tableaux parisiens". Postum îi apar „Curiosités esthéthiques", care conțin „Les Salons" din 1845, 1846 şi 1859, studiile sale din „L'Exposition universelle" (1855) şi despre „L'Essence du rire dans les arts plastiques", precum şi a treia ediție din „Les Fleurs du Mal" (152 de poezii). În 1887 mai apar „Œuvres posthumes", prin grija lui Eugène Crépet, „Correspondances inédites", un jurnal de amintiri intime, „Fusées" şi „Mon à nu".

Baudelaire creează o estetică a urâtului în „Florile răului" şi stabileşte o nouă tehnică în poezie, aceea a „corespondențelor" între simboluri şi stări de spirit sau între culori şi sentimente.

Poezia „Corespondențe" („Correspondances") statuează momentul afirmării unei noi tehnici poetice, simboliste, aceea de a stabili o corespondență între culori şi sentimente sau între muzică şi o anumită stare de spirit: „Natura e un templu ai cărui stâlpi trăiesc/ Şi scot adesea cuvinte, ca-ntr-o ceață ;/ Prin codri de simboluri petrece omu-n viață/ Şi toate-l cercetează c-un ochi prietenesc.". Omul îşi petrece viața în mijlocul unor „păduri de simboluri", care îl observă cu un ochi prietenesc şi îl definesc existențial. Reliefarea simbolurilor este un act de creație poetică perfectă, prin senzațiile eufonice şi sinestezice care îmbină sunetele şi culoarea în corespondențe depline, extrem de sugestive: „Ca nişte lungi ecouri unite-n depărtare/ Într-un acord în care mari taine se ascund,/ Ca noaptea sau lumina, adânc, fără hotare,/ Parfum, culoare, sunet se-ngână şi-şi răspund.".

Metafora „păduri de simboluri" este expresia cea mai concretă a lumii pline de mister, pe care omul modern nu o mai poate descifra. Senzațiile eufonice sunt ecouri îndepărtate ale acestei lumi, ca şoapte ale unui univers nelămurit, ale lumii transcendente de simboluri, reflectate în universul cotidian. Senzațiile olfactive completează imaginea acestei lumi ascunse: „Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,/ Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte câmpii,/ – Iar altele bogate, trufaşe, prihănite...". Încărcarea de semnificații este maximă, senzațiile „Purtând în ele-avânturi de lucruri infinite,/ Ca moscul, ambra, smirna, tămâia, care cântă/ Tot ce vrăjeşte mintea şi simțurile-ncântă.". Simbolurile trimit simțirii lirice sugestii auditive şi vizuale inedite, schimbând modul de percepție a realității, prin senzațiile ce creează starea de elevație extremă a ființei.

STUDIU DE CAZ: SIMBOLISMUL EUROPEAN ŞI SIMBOLISMUL ROMÂNESC

I. PLAN TEMATIC

1. **Împrejurări istorico-literare** ale apariţiei simbolismului:

- **simbolismul** apare în Franţa în ultimele două decenii ale secolului al XIX-lea, cu prelungiri şi în prima decadă a secolului următor, cu o rapidă extensiune europeană, fiind o reacţie estetică la adresa **parnasianismului**;
- denumirea este propusă de Jean Moréas, într-un manifest publicat în „Le Figaro", la 18 septembrie 1886, derivată de la **simbol**, înţeles, în plan literar, drept un cuvânt, o sintagmă sau un procedeu expresiv care sugerează stări de spirit şi reprezentări ce stau la baza imaginii artistice;
- cercul de la Paris promovează estetica simbolistă, prin Villiers de L'Isle Adam (1838-1889), admirator al lui Hegel şi al poeziilor lui E. A. Poe, Tristan Corbière (1845-1885), remarcat prin volumul „Iubirile galbene", Issidor Ducasse (1846-1870), cunoscut prin „Cântecele lui Maldoror".

2. **Programe teoretice** şi **arte poetice** care promovează estetica simbolistă:

- „Tratatul despre Verb" (1886), de René Ghil, cu o introducere de Mallarmé; stabileşte **corespondenţe** între sonoritatea versurilor şi sentimente;
- Paul Verlaine, în „Arta poetică" (1871-1873), fixează principalele caracteristici ale simbolismului: **muzicalitatea, eufonia, armonia perfectă, sensibilitatea,** substituţia asonanţei cu **rima sonoră**, utilizarea **clarobscurului** în locul culorilor tari şi a **indecisului** în locul senzaţiei sunt câteva din trăsăturile curentului; Verlaine proclamă un principiu creator înalt, bazat pe muzică şi simbol: „De la musique avant toute chose";
- Charles Baudelaire, în poezia „Corespondenţe", dezvoltă **estetica vagului, stilul aluziv** şi **tehnica sinesteziei**, prin suprapunerea mai multor senzaţii: „Sunt proaspete parfumuri ca trupuri de copii,/ Dulci ca un ton de flaut, verzi ca nişte câmpii.";
- Gustave Kahn este apologetul versului liber, al „ritmului interior": „Însemnătatea noii tehnici poetice stă în a permite fiecărui poet de a concepe în el versul sau strofa originală şi de a transcrie ritmul său propriu şi individual în loc de a se supune unui tipar gata confecţionat.";
- în literatura română, teoretician şi promotor timpuriu al simbolismului este Alexandru Macedonski, în articolele „Despre logica poeziei" („Literatorul", nr. 2, 1892) şi „Poezia viitorului" („Literatorul", nr. 2, 1892): „Simbolismul este cel mai apropiat de natură, fiindcă el, pentru a ne sugera idei, procedează întocmai ca dânsa [...]. Poezia viitorului nu va fi decât muzică şi imagine, aceste două principale sorginţi ale ideii.";
- îi urmează Ştefan Petică, cu „Noul corent literar" („Literatorul", nr. 1, 1899), şi Ovid Densusianu, cu „Sufletul nou în poezie" (1910) şi „Versul liber şi dezvoltarea estetică a limbii literare" (Vieaţa nouă", nr. 13, 1908): „Versurile libere [...] se întemeiază pe principiul armoniei interne, al muzicalităţii strânse între cele mai mici părţi pe care le alcătuiesc; ritmul lor, variat sau capricios la prima vedere, este o unitate, de o condensare pe care numai cineva cu prejudecăţi de şcoală veche nu poate să le recunoască. Cei care scriu versuri libere, emancipându-se de tirania rimei, pun pe primul plan armonia ritmică, muzicalitatea versului, aşa cum rezultă din fiecare cuvânt asociat cu altul...";
- simbolismul este promovat de revistele „Literatorul", condusă de Alexandru Macedonski, „Vieaţa nouă" (1905-1925), a lui Ovid Densusianu, „Viaţa literară", unde scrie Elena Farago.

3. **Reprezentanţi ai curentului:**

- **în literatura universală**: Paul Verlaine, Stéphane Mallarmé, Jules Laforgue, René Ghil, Jean Moréas, Francis Jammes în poezia franceză, Émile Verhaeren, cu „Les villes tentaculaires", Georges Rodenbach, Maurice Maeterlink în Belgia, Stefan George, Hugo von Hofmannstahl, Rainer Maria Rilke în poezia germană, William Butler Yeats, Swinburne, Hopkins în Anglia, Antonio şi Manuel Machado la spanioli, Constantin Balmont, Alexandr Blok, Valeri Briusov în Rusia şi Ady Endre în poezia ungară;
- deşi are mulţi reprezentanţi **în literatura română**, începând cu mentorul de la „Literatorul" şi cuprinzând o întreagă pleiadă de poeţi în primele două decenii ale secolului douăzeci, între care George Bacovia, Ion Minulescu, Dimitrie Anghel, Ştefan Petică, Iuliu Cezar Săvescu, Al. T. Stamatiad, N. Davidescu, simbolismul este receptat cu dificultate până târziu de critica literară românească; Constantin Dobrogeanu-Gherea atacă de mai multe ori curentul în articolele sale: „Decepţionismul în literatura română" (1887), „Cauza pesimismului în literatură şi artă" (1890), confundându-l cu **decadentismul** şi **instrumentalismul**; La fel, N. Iorga, la „Sămănătorul", critică acerb curentul, afirmând că Baudelaire este „un poet al decăderii", iar Poe „poet al celor mai nebune închipuiri".

4. **Teme şi motive** ale poeziei simboliste:

- **evadarea** dintr-un univers sufocant, închis, către zone încă imaculate, la capătul planetei, în zări îndepărtate:
  - „Spre izolarea mărilor fugare,/ Spre măreţia mărilor polare" (D. Iacobescu, „Marşul izolaţilor"); pentru Iuliu C. Săvescu, măreţia naturii se află în singurătăţile polare: „La Polul Nord, la Polul Sud, sub stele veşnic adormite,/ În lung şi-n lat, în sus şi-n jos, se-ntind câmpii nemărginite." („La polul nord");
  - Bacovia se autoclaustrează: „Mai bine singuratec şi uitat,/ Pierdut să te retragi nepăsător,/ În ţara asta plină de humor,/ Mai bine singuratec şi uitat." („Cu voi..."); zările se deschid primitoare şi lumea veche, plictisitoare şi monotonă, este părăsită simbolic, fără regrete: „Întindeţi pânzele, băieţi.../ Un vânt subţire se ridică,/ Albastra mare se despică". (Al. Macedonski, „Plecare");
  - Pentru Minulescu, iahturi **negre, roşii, albe** sunt pregătite pentru a părăsi lumea lipsită de idealuri, golită de sens, absurdă, plutind ca nişte fantomatice corăbii wagneriene;
- **solitudinea** este starea existenţială obişnuită, din care se proiectează spaţiul imaginar, cu toate tenebrele sale;
- abandonarea realului se traduce deseori prin **uitare**, **nevroză** sau stări maladive acute; oamenii sunt mai toţi bolnavi la Ion Minulescu: „Ce primăvară tristă şi ce spital tăcut!.../ Bolnavii albi, ca albul pereţilor,/ Privesc/ Ne'ncrezători spre soare." („Pastel bolnav"); sufletul trece râul Infernului, se simte prins în invizibile gheare: „Sunt mohorâtul suflet ce n-a fost,/ La-ntoarcere muiat în râul Lethe."; „Les Nevroses", ale lui Rollinat, se impun ca alternativă, reversul acestei stări fiind disperarea, nebunia;
- **cetatea**, **oraşul** provincial sunt toposuri ale unei maladivităţi continue, cu oameni palizi, „amelioraţi", cum spune Nietzsche, de prea multă „civilizaţie": „Cetate, – azilul ftiziei –/ Nămeţi de la pol te cuprind.../ Cetate, azi moare poetul/ În braţele tale tuşind..." (Bacovia);
- **natura** este refugiul preferat din lumea ce agonizează încet în miasmele proprii, populată cu „oameni palizi de visul nevisat": „Avântul simţirilor mele/ Mă duce-ntr-o sferă străină/ De ceaţa lumeştilor rele,/ În care pe fruntea-mi se-nchină/ Mari roze bogate şi grele." (Macedonski); natura simbolistă nu este una solară, înaltă, aceasta

rămânând numai o aspiraţie neîmplinită; percepţia ei se realizează difuz, irizat, tonurile predominante sunt culorile gri, roşii, violete, portocalii;

- **parcul** e uneori o oază, un loc de izolare de lume, facilitând întoarcerea spre antichitatea clasicizantă: „În parcul presărat cu statui,/ De nimfe,/ Fauni/ Şi Silvani,/ De-a lungul celor trei alei/ De plopi,/ De tei/ Şi de castani,/ Pe băncile vopsite-n verde/ Şi pe nisipul galben-şters,/ Multicolorele covoare de frunze veştede s-aştern." („Cântec al parcului", Ion Minulescu); peisajul sinistru, bacovian, este augmentat de strigătul corbilor: „Trec corbii – ah, «Corbii»/ Poetului Tradem –/ Şi curg pe-noptat/ Pe-un târg-ngheţat.", imaginea devenind terifiantă, marcată cromatic de sânge animal, ca în „Masacrul inocenţilor", tablou al lui Bruegel; în acest peisaj, **ploaia** revine ca un refren obsesiv, ca un diluviu universal, purificator: „Ce melancolie!/ Plouă, plouă, plouă…"; în „Lacustră", poetul alunecă într-un **anistorism** salvator, care poate însemna un nou început al lumii;
- **anotimpurile** creează stări nevrotice, generate de trecerea accelerată a timpului către extincţia individuală: „Şi toamna, şi iarna/ Coboară amândouă;/ Şi plouă, şi ninge –/ Şi ninge, şi plouă." (George Bacovia, „Moină"), predominând **anotimpurile boreale**, malefice, **apocaliptice**.

II. BIBLIOGRAFIE

Bote, Lidia, „Simbolismul românesc", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1966.

Caraion, Ion, „Sfârşitul continuu", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, „Dicţionar de simboluri", Editura Artemis, 1995, vol. 1-3.

Friedrich, Hugo, „Structura liricii moderne", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Mihuţ, I., „Simbolism, Modernism, Avangardism", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1976.

Molcuţ, Zina, „Simbolismul european", I, II, III, Editura Albatros, Bucureşti, 1983.

Marino, Adrian, „Opera lui Alexandru Macedonski", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1967.

Petroveanu, Mihail, „George Bacovia", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Raymond, Marcel, „De la Baudelaire la suprarealism", Editura Univers, Bucureşti, 1970.

***, „Scriitori francezi", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

***, „Scriitori români", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

***, „Poezie simbolistă românească", Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

PERIOADA INTERBELICĂ 8

Manualul CORINT 2

EUGEN LOVINESCU

EUGEN LOVINESCU (1881-1943). Critic literar şi prozator. S-a născut la Fălticeni, fiu al profesorului de istorie Vasile T. Lovinescu, director al gimnaziului din localitate. Aici îşi face studiile gimnaziale, fiind coleg cu Sadoveanu. Frecventează apoi cursurile „Liceului Internat" din Iaşi, iar între 1899-1903 cursurile Facultăţii de limbi clasice de la Universitatea din Bucureşti, avându-l ca profesor pe Titu Maiorescu. Predă cel mai adesea la catedre din învăţământul secundar. În 1909, îşi ia doctoratul la Sorbona cu lucrarea „J. J. Weiss et son œuvre littéraire", prefaţată de Emil Faguet. Dintre scrierile sale cele mai importante, „Istoria civilizaţiei române moderne" (vol. I-III) apare în 1925, iar „Istoria literaturii române contemporane" (vol. I-VI), între 1926-1929. „Critice", „Paşi pe nisip" (1906) sunt două dintre primele lucrări de critică literară ale lui Lovinescu. Studii critice monografice sunt „Grigore Alexandrescu" (1909), „Costache Negruzzi" (1913), „Gh. Asachi" (1921), „T. Maiorescu" (2 volume, 1940); „Titu Maiorescu şi contemporanii lui" (1943 – volumul I; volumul II – 1944, editat postum, prin grija lui Pompiliu Constantinescu), „Titu Maiorescu şi posteritatea lui critică" (1943), „Memorii" (în patru volume, 1930, 1932, 1937, 1941). Romanele sale, scrise într-un stil idilic, sunt „Bizu", „Firu-n patru" (1932); „Diana şi Mili" (1936), „Acord final", (1938-1939), „Mite şi Bălăuca", despre Eminescu, (1934-1935).

În perioada interbelică, Eugen Lovinescu contribuie la înfiinţarea uneia dintre cele mai importante grupări literare, concentrate în jurul revistei „Sburătorul" (1919-1922 şi 1926-1927) şi al cenaclului cu acelaşi nume, de la locuinţa criticului din strada Câmpineanu, numărul 40, unde vreme de peste douăzeci de ani, în şedinţe duminicale, s-au adunat numeroase personalităţi literare ale epocii. Din această postură, de mentor literar, Lovinescu a promovat cu stăruinţă talentele literare ale vremii şi a acţionat pentru afirmarea ideilor sale literare şi estetice.

Eugen Lovinescu se formează sub semnul criticii maioresciene, fiind considerat o vreme un neojunimist, apoi impresionist, manifestând un anume scepticism şi o atitudine polemică în critica literară. Cu „Paşi pe nisip" şi cu primele volume din „Critice", începe să se detaşeze de aceste modalităţi de manifestare critică, evoluând către o concepţie estetică tot mai bine structurată şi contribuind la elaborarea conceptelor sale fundamentale de **modernism**, **sincronism** şi **relativism**, acesta din urmă conducând la teoria **mutaţiei valorilor estetice**. La baza concepţiilor ideologice şi estetice lovinesciene se află **teoria imitaţiei** a lui Gabriel Tarde, sociolog francez, reprezentant al şcolii psihologiste, care explica viaţa socială şi activităţile umane prin reacţiile precumpănitor psihice ale indivizilor, care au tendinţa de a se modela şi adapta continuu după exemplul unor personalităţi sau societăţi mai puternice. Eugen Lovinescu însuşi credea că există un „spirit al veacului", acel **saeculum** al lui Tacit, care determină evoluţia unitară a societăţii umane, în cazul de faţă a societăţilor europene, printr-o continuă tendinţă de imitaţie a experienţelor mai înaintate, novatoare. De aici Lovinescu enunţă legea **interdependenţei** sau a **sincronismului**, a cărei acţiune devine tot mai accelerată pe măsură ce mijloacele de comunicaţie se intensifică. Această tendinţă este cu atât mai vizibilă în literatură: „De la sfârşitul veacului al XVIII-lea, evoluţia literaturii europene este sincronică; orice formă de artă apărută într-un centru artistic se propagă aproape instantaneu peste toată Europa; în timpurile noastre, impresionismul şi cubismul francez, expresionismul german, dadaismul, constructivismul s-au răspândit concentric în toate ţările." („Istoria civilizaţiei române moderne"). Ca şi Maiorescu, extinzând teoria sincronismului la întreaga sferă socială şi politică, Eugen Lovinescu susţine că vreme îndelungată societatea românească s-a dezvoltat sub influenţă răsăriteană, materializată în conceptul **ex oriente lux**, acum devenind imperioasă direcţia contrară, **ex occidente lux**. Teoria lui Maiorescu, a formelor fără fond, este însă amendată prin corectarea rupturii totale dintre fond şi formă pe care o susţine criticul junimist, Eugen Lovinescu întorcând ierarhia termenilor, dând prioritate formelor împrumutate, care treptat modelează fondul corespunzător: aceste forme au fost nu numai necesare, dar şi binefăcătoare. Imitaţia are loc dinspre exterior spre interior (de la formă la conţinut), nu invers. De aceea, criticul modernist combate în mod susţinut tendinţele conservatoare, „forţele reacţionare" ale dezvoltării societăţii româneşti, reprezentate în plan literar şi estetic de curentele literare tradiţionaliste. Poporanismul este, în aprecierea lui, un fel de **socialism moldovenesc**, iar teoria evoluţiei naturale a lui N. Iorga i se pare un principal factor de regres social şi cultural. Nu trebuie acceptată „barbaria" în locul civilizaţiei şi a întoarce spatele oraşului şi a fixa valorile morale şi izvoarele de inspiraţie artistică numai în sfera rurală este reacţionarism, după opinia lui. Derivată din teoria sincronismului este şi aceea a **mutaţiei valorilor estetice**, Lovinescu afirmând, în baza relativismului, că, plăcerea estetică variază nu numai de la rasă la rasă, de la epocă la epocă, ci şi de la individ la individ", enunţând astfel caducitatea unor modele literare, a unor forme de artă, opere literare şi scriitori.

În baza acestui fond teoretic, Eugen Lovinescu îşi construieşte o concepţie estetică şi critică suficient de elastică, prin care să cuprindă în termenul de modernism operele literare notabile ale epocii, de la romanul „Ion" al lui Liviu Rebreanu, considerat „prima mare creaţie obiectivă", deşi avea o temă de inspiraţie rurală, până la ermetismul lui Ion Barbu.

ISTORIA LITERATURII ROMÂNE CONTEMPORANE
INTRODUCERE ÎN OPERA CRITICĂ

„Introducere în opera critică" este un prilej al autorului, practicat în epocă, pentru a descrie, într-o carte de sinteză, de istorie a literaturii, propria operă: „În rezumat, în această epocă de zece ani (1906-1916) critica lui E. Lovinescu afirmă ca metodă impresionismul, cu noţiunea căruia avea, de altfel, să se confunde în atenţia contemporanilor, pe fond de relativism estetic şi într-o formă căutată, nuanţată cu evidente intenţii de realizare artistică.". Cu **luciditate**, dar şi cu detaşată **ironie**, Lovinescu îşi analizează primii ani de activitate critică, fixând punctul de la care începe evoluţia sa către conceptele majore promovate mai târziu: „Nimic revoluţionar sau voit modernist, nimic sistematic sau măcar ideologic: o activitate desfăşurată sub semnul eclectismului şi al unui empirism dominat de cultura clasică şi de un echilibru temperamental.". Criticul menţionează şi o anume contradicţie structurală în această evoluţie, între trăsăturile novatoare ale modernismului şi „temperamentul dominat de tradiţionalismul moldovenesc şi de cultura clasică".

Prima structurare a concepţiei sale moderniste se produce în „Istoria civilizaţiei moderne" (1924-1925): pentru Lovinescu, cultura se face prin „importaţie integrală, fără refacerea treptelor de evoluţie", iar creşterea organică, susţinută de tradiţionalişti, de N. Iorga în primul rând, are o pondere mai mică în această dezvoltare, în timp ce **imitaţia** civilizaţiilor mai avansate se constituie un factor mai rapid de **sincronizare** culturală şi estetică. „Se poate spune – afirmă criticul cu îndrăzneală – că la popoarele tinere imitaţia este prima formă a originalităţii.". Cu toate acestea, Lovinescu îşi ia, în afirmaţii, măsuri de precauţie, susţinând că nimeni nu recomandă, în principiu, imitaţia, dar „progresul începe de la adaptarea ei la unitatea temperamentală a rasei, care o absoarbe şi o redă apoi sub o formă nouă cu caractere specifice."

Ideea de **sincronism** presupune modernismul, „ca un principiu de progres", şi se regăseşte în toate cele cinci volume ale „Istoriei literaturii române contemporane" (1900-1925). Criticul este o fire dubitativă, mereu predispusă întrebărilor: „Vechiul scepticism din **Paşi pe nisip** sau **Critice** (I-IV) se organizează în volumul al VII-lea în demnitatea unui sistem (**Mutaţia valorilor estetice**), după care nu există o ştiinţă a literaturii, ci o istorie a ei...". Capitolul se încheie prin revenire indirectă la punctul de plecare, prin concluzia că afirmarea acestor teorii moderne şi aplicarea lor în analiza operelor literare supuse atenţiei au dus la crearea unor volume critice „de o ordonanţă arhitecturală şi de o limpiditate stilistică recunoscute în genere". Criticul îşi mai recunoaşte şi o „aptitudine de expresie lucidă şi o înclinare spre portretura morală", toate sub semnul gustului estetic şi al onestităţii profesionale.

◆ CONCEPTE OPERAŢIONALE ◆

MUTAŢIA VALORILOR ESTETICE. Eugen Lovinescu porneşte, în constituirea unei noi concepţii estetice, de la o noţiune a scriitorului latin Tacit, din care, sub influenţa **teoriei imitaţiei** a lui Gabriel Tarde, îşi extrage notele definitorii ale **sincronismului**: „Sincronismul înseamnă, după cum am spus, acţiunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare legate între dânsele printr-o interdependenţă materială şi morală. Există, cu alte cuvinte, un spirit al veacului sau ceea ce numea Tacit un **saeculum**, adică o totalitate de condiţii configuratoare a vieţii omenirii.". Spiritul timpului este, pentru Eugen Lovinescu, modalitatea de concretizare a vieţii sociale şi politice într-un anumit moment istoric, „firul conducător al istoriei în controversele faptelor". De-a lungul vremii, s-a dezvoltat la Roma şi la Atena, în Antichitate, în Italia în perioada Renaşterii, „în Franţa, în veacul XVII şi sfârşitul veacului XVIII."

„Spiritul veacului" se manifestă „prin facilitarea de legături şi de penetraţie între popoare, care n-a fost totdeauna identică, ci a evoluat cu însuşi mersul civilizaţiei omeneşti". Fenomenele de interferenţe culturale nu sunt determinate numai „de emigraţiile paşnice care depăşesc în câţiva ani [...], migraţiile de sute de ani ale popoarelor barbare, ale goţilor, hunilor, tătarilor etc., etc.", cât mai ales de noile mijloace de comunicare rapidă între oameni, „de difuziunea cărţii, a telefoniei, telegrafiei şi acum în urmă a radiofoniei, care, pe o simplă antenă, aduce instantaneu toate zvonurile civilizaţiei lumii, aşa că orice fenomen artistic sau orice informaţie ştiinţifică e înregistrată chiar în momentul producerii sale".

Lovinescu tempereză, în acelaşi timp, temerile unor adversari de idei, acelea că internaţionalizarea curentelor este un mijloc de uniformizare, chiar de dispariţie a formelor de „artă naţională". Pentru critic este clar că „imitaţia simplă fără asimilare nu reprezintă o valoare pozitivă", creaţia cu valoare de originalitate bazându-se tocmai pe adaptarea influenţelor la temperamentul etnic, procedeu prin care se poate obţine „unul din modurile obişnuite ale originalităţii".

Mutaţia valorilor estetice este o teorie lovinesciană derivată din aceea de sincronism, prin care se postulează că, în funcţie de spiritul veacului, de influenţele şi interferenţele culturale, de schimbarea gustului artistic al receptorilor actului de cultură, valoarea estetică devine o măsură variabilă, unele opere dobândind străluciri noi, altele căzând în desuetudine. Mutaţia valorilor estetice se poate produce şi prin comparatism, prin întâlnirea, într-o sferă mai înaltă, a valorilor din mai multe culturi, unele dintre ele putându-le umbri pe celelalte, scoţându-le treptat din câmpul axiologic. Prin mutaţia valorilor estetice, derivată din cearta între antici şi moderni, nu se produce totuşi un progres, „ci numai o variaţie", operele literare nefiind comparabile decât în aceeaşi arie tematică şi în cadrul aceleiaşi formule estetice: „Este, aşadar, inutil şi dificil de a proclama superioritatea, de pildă, a lui Dante asupra lui Homer, a lui Shakespeare asupra lui Dante, sau a lui Goethe asupra lui Shakespeare, întrucât, fiecare dintr-înşii se integrează într-o civilizaţie, într-o formulă estetică şi trebuie considerat în sine şi prin raportare numai la acea civilizaţie şi formulă estetică. A-i compara între ei înseamnă aproape a compara valori eterogene."

Eugen Lovinescu foloseşte şi principiile de „critică istorică şi critică sincronică": „Expresii ale unei civilizaţii, ale unei temperaturi morale, după cum spunea Taine, operele de artă ale trecutului nu pot fi înţelese decât prin raportare la epoca lor de producţie, adică printr-o operaţie pur intelectuală; odată cu scurgerea vremii, elementul inefabil, partea intimă a operei de artă, ce se adresează sensibilităţii, elementul de sugestie a limbii, fondul sufletesc, mistic, se anulează aproape cu desăvârşire, floare cu parfumul împrăştiat, căreia nu-i rămâne cititorului modern decât să-i studieze elementele componente, fără a-i mai putea reconstitui mirosul.". Critica sincronică nu are puterea de a putea reconstitui întregul: „În critica sincronică primejdia stă, pe de o parte, în neputinţa de a putea percepe procesul de mutaţie a valorilor estetice înfăptuit chiar sub ochii ei şi faţă de care ia o atitudine de reacţiune, iar, pe de alta, în adeziunea complice la formula estetică a epocei, ieşită dintr-o sensibilitate identică, la care se mai adaugă deviaţia judecăţii estetice prin elementele strict personale ce se amestecă în jocul raporturilor sociale, deformaţiile imputabile psihologiei de grup literar...". Critica sincronică este mai sigură şi preferabilă criticii istorice, pentru că se integrează în substratul adânc al unei opere literare; situaţia e similară cu aceea a existenţei operelor clasice: „După o definiţie curentă, operele clasice sunt admirate de toţi şi necitite de nimeni: necitite, pentru că, oricât li s-ar întreţine cultul, nu răspund, cu adevărat, sensibilităţii contemporane; admirate, pentru că, întocmai ca un mort într-un mausoleu, dorm sub acoperişul de coroane depuse de o ardoare seculară, milenară chiar, greu de revizuit în esenţa ei, şi imposibil de înlăturat într-o cultură modernă.". Critica sincronică are drept suport „materia vie", pentru că ia „materia informă încă, curgătoare" şi o organizează, o dispune în structuri bine stabilite.

Mutaţia valorilor estetice este abordată de Eugen Lovinescu „în cadrele epocei studiate", în decurs de treizeci de ani. Poezia sămănătoristă devenise caducă în momentul respectiv, pentru că expresia ei a evoluat, dislocarea producându-se prin intermediul poeziei argheziene: „Apărută în plin sămănătorism, ea a fost ignorată sau considerată ca un fenomen de modernism exagerat; după o scurtă trecere de timp, este privită astăzi de toţi cei care reprezintă conştiinţa estetică a epocei ca cel mai remarcabil fenomen de la Eminescu încoace; şi dislocarea e cu atât mai vizibilă, cu cât, după ce l-au combătut, foştii sămănătorişti vor să-l anexeze astăzi pe poet în beneficiul lor ca pe un tradiţionalist ortodox...".

De aceea, Eugen Lovinescu apreciază că evoluţia literară s-a făcut în sensul esteticului, iar literatura vine în conjuncţie cu alte valori, sentimentele abordate fiind de cea mai diversă schemă: „Amestecul de valori există, incontestabil, într-o bună parte a literaturii, ce nu se prezintă totdeauna sub forma esteticului pur.". Eticul duce cu gândul la o altă viziune, schopenhaueriană: „În ceea ce priveşte eticul, stăm încă pe poziţia schopenhaueriană, exprimată cu atâta constanţă la noi de Maiorescu, a caracterului moral al fiecărei opere de artă; există în fenomenul contemplaţiei estetice o astfel de înălţare, de depersonalizare, de obiectivare, încât devine de la sine morală; când nu s-a făcut într-însa combustiunea tuturor elementelor operei contemplate, elemente impure şi imorale considerate în sine, atunci imoralitatea operei e de natură estetică şi nu etică.”. Dichotomia se stabileşte în mod tranşant: „Paradoxul wildean al inexistenţei moralului şi imoralului, ci numai a frumosului şi a urâtului se îndreptăţeşte tocmai prin puterea de combustiune a artei, a tuturor reziduurilor intrate în compoziţia ei.”.

Adept al **autonomiei estetice** în opera literară, Lovinescu susţine poziţia lui Maiorescu de a desprinde esteticul „de sub tirania eticului”, în timp ce „sămănătorismul şi poporanismul – reprezintă un regres în sensul primatului eticului şi al etnicului în simbioza lui cu esteticul. Numai prin dispariţia acestor curente, descătuşarea esteticului e într-un proces de înfăptuire, ajutat nu puţin de mişcarea simbolistă.”. Eugen Lovinescu îşi pregăteşte astfel propriul demers în constituirea unui nou regim de actualizare a teoriei sincronismului, acesta devenind „cheia de boltă a explicării în formarea civilizaţiei române”. Sincronismul devine o mărime aproape fizică, explicându-se prin „acţiunea uniformizatoare a timpului asupra vieţii sociale şi culturale a diferitelor popoare, legate între dânsele printr-o interdependenţă materială şi morală”.

TRADIŢIONALISMUL. Tradiţionalism şi modernism sunt concepte şi tendinţe opuse ce se manifestă în domeniul cultural şi literar, într-o dispută evolutivă şi permanentă, ca expresie a unui continuu proces de receptare a valorilor şi de fixare a lor în patrimoniul umanităţii. Tradiţionalismul este orientat spre trecut, spre conservarea valorilor autohtone, modernismul se îndreaptă spre viitor, prin tendinţele manifeste de receptare a experienţelor noi şi de promovare a formelor artistice eliberate de orice convenţie. Tradiţionalismul se caracterizează printr-un conservatorism ce îl îndreaptă spre clasicitate, prin preţuirea moştenirii culturale a unui popor, a folclorului şi a culturilor vechi, prin actualizarea fondului mereu viu al învăţăturilor trecutului. Modernismul se opune, prin noile experienţe estetice, uneori radicale şi violente, tendinţelor de închistare într-o viziune revolută asupra lumii şi a artei, fiind o cale de integrare în arii culturale mai largi şi de sincronizare cu evoluţia generală, universală a cunoaşterii artistice. Opoziţia dintre aceste tendinţe, acutizată în literatura română la sfârşitul secolului al XIX-lea şi începutul celui următor, poate fi interpretată ca o prelungire, în variantă autohtonă, a celebrei dispute dintre antici şi moderni, axate pe ideea de progres în artă şi în literatură.

În spaţiul literar românesc, **tradiţionalismul** este reprezentat, la începutul secolului XX, în continuarea ideilor „Daciei literare”, de **sămănătorism** şi **poporanism**, urmate de **gândirism**. Curentele literare moderniste sunt **expresionismul, suprarealismul, dadaismul, constructivismul**. Manifestări situate între cele două tendinţe sunt: **simbolismul, barocul, realismul,** curent „etern”, după cum se exprima René Wellek, şi **romantismul**, care poate exprima, ca stare de spirit, şi o anumită răzvrătire a „geniului romantic”, un „mal du siècle” general. Eugen Lovinescu, de pildă, separă simbolismul de modernism şi va fi atacat de **avangardişti**. Prin urmare, în primele decenii ale secolului al XX-lea, în literatura română apar trei direcţii ideologice în sfera literaturii şi artelor: tradiţionalism, modernism, avangardism.

MODERNISMUL. Modernismul grupării „Sburătorul”, din care vor deriva celelalte experienţe estetice, iniţiat prin apariţia acestei reviste în 1919, se consolidează teoretic prin apariţia lucrării lui Eugen Lovinescu „Istoria civilizaţiei române moderne”, în special a primelor două volume, „Forţele revoluţionare”, 1924, şi „Forţele reacţionare”, 1925. Punctul de pornire îl constituie, în teoria lovinesciană, **principiul imitaţiei**, preluat de la Gabriel Tarde, vizând în esenţă imitarea societăţilor avansate de către cele rămase în urmă. Lovinescu limitează acest fenomen la domeniul vieţii sociale şi culturale, iar, în critica literară, cu aplicaţie nemijlocită la literatură. **Sincronismul** înseamnă acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă modernitate şi noutate fenomenului literar. Prin modernizare, Lovinescu înţelege depăşirea unui spirit „provincial”, evident tradiţionalist, şi de aceea literatura trebuie sincronizată cu „spiritul veacului”. Eugen Lovinescu încearcă să corecteze teoria maioresciană a formelor fără fond, considerând că formele superioare pot să dinamizeze mutaţiile necesare la nivelul unui fond ce trebuie racordat la „spiritul veacului”.

Ca expresie a unor procese de adaptare privite din perspectiva sincronismului, Eugen Lovinescu elaborează și **teoria mutației valorilor**, prin care consideră că, sub acțiunea timpului, prin sincronizare, operele literare își modifică valoarea estetică, unele dintre ele devenind inactuale, nereceptate de lectorii viitorului. Între scriitorii marcați de patina timpului, Lovinescu îl situa însă și pe Caragiale, scriitorul clasic cu cea mai semnificativă contemporaneitate în zilele noastre. Împotriva teoriei mutației valorilor se pronunță, între alții, G. Călinescu, fost discipol în tinerețe al lui Lovinescu. Pe baza acestor teorii, a sincronismului și a mutației valorilor estetice, Lovinescu promovează, în critica literară, îndemnul modernizării literaturii române, prin trecerea de la **liric** la **epic**, de la **subiectiv** la **obiectiv**, de la **literatura de inspirație rurală** la aceea **citadină**, care ar permite, prin complexitatea și diversitatea personajelor din acest mediu, și aprofundarea **analizei psihologice**, ca modalitate de expresie literară. Cu toate aceste deziderate, Lovinescu nu va ezita să considere, în 1920, la apariție, romanul „Ion" al lui Liviu Rebreanu, de inspirație rurală, drept „cea mai puternică creație obiectivă a literaturii române".

Manualul CORINT

LIVIU REBREANU

LIVIU REBREANU se naște în 27 noiembrie 1885, în satul Târlișua, din județul Bistrița-Năsăud, și moare în comuna Valea Mare, din județul Argeș, la 1 septembrie 1944. Vine în vechiul regat în anul 1909 și se stabilește la București, fiind reporter la ziare ale vremii și cronicar teatral la revista „Rampa", activitate susținută mai târziu la revistele „Scena", „Ziua", „Universul literar". Își începe activitatea literară cu schițe și nuvele, grupate în volumele „Golanii" (1916), „Mărturisire" (1916), „Răfuiala" (1919), un exercițiu pregătitor pentru marile romane care urmează. Acestea sunt scrise anevoios, cu metodă, unele cu mari pauze între ele: „Ion" (1920), „Pădurea spânzuraților" (1922), „Adam și Eva" (1925), „Ciuleandra" (1927), „Crăișorul" (1929), „Răscoala" (1932), „Jar" (1934), „Gorila" (1938), „Amândoi" (1940).

Manualele ART, CORINT 1,
HUMANITAS, SIGMA

ION

Repere analitice

GENEZA ROMANULUI. REALITATE ȘI FICȚIUNE:

- este menționată chiar de autor, în „Mărturisiri" (1932): „«Ion» își trage originea dintr-o scenă pe care am văzut-o acum vreo trei decenii. Era o zi de început de primăvară. Pământul jilav, lipicios. Ieșisem cu o pușcă la porumbeii sălbatici. Hoinărind pe coastele dimprejurul satului, am zărit un țăran, îmbrăcat în straie de sărbătoare. El nu mă vedea... Deodată s-a aplecat și a sărutat pământul. L-a sărutat ca pe o ibovnică... Scena m-a uimit și mi s-a întipărit în minte, dar fără vreun scop deosebit, ci numai ca o simplă observație.";
- „La vreo săptămână după întâmplarea cu țăranul care sărutase pământul, iată alt «eveniment» în satul nostru: un țăran văduv, dintre cei mai bogați, și-a bătut unica fată într-un hal îngrozitor. A trebuit să sară vecinii s-o scape din mâinile lui, altfel se zicea că ar fi omorât-o. Pe fata o chema Rodovica. Biata Rodovica de altfel mânca destul de des bătaie în ultimul timp, fiindcă i se întâmplase să greșească și să rămână însărcinată. Greșeli

de acestea erau foarte rare pe vremea aceea pe la noi. Una singură am mai pomenit, o sărăcie, şi urâtă şi bosumflată, care parcă nici nu mai avea nume, pentru că tot satul îi zicea «fata cu şpuriu». Rodovica însă, după ce păcătuise, se încăpăţâna să nu spuie, nici chiar tatălui ei, cu cine s-a întâmplat ruşinea... În sfârşit, în ziua cu bătaia cea groaznică, ţăranul nu ştiu de la cine se zicea că ar fi aflat că Rodovica lui şi-a dăruit fecioria celui mai becisnic flăcău din tot satul.";

- „Tot în zilele acelea, am stat mai mult de vorbă cu un flăcău din vecini, voinic, harnic, muncitor şi foarte sărac. Îl chema Ion Pop al Glanetaşului. Mi se plângea flăcăul de diversele-i necazuri, a căror pricină mare, grozavă, unică, el o vedea în faptul că n-are pământ. [...] Pronunţa de altfel cuvântul «pământ» cu atâta sete, cu atâta lăcomie şi pasiune, parcă ar fi fost vorba de o fiinţă vie şi adorată.";
- „Uite un schelet de roman! mi-am zis atunci. Şi în zilele următoare, obsedat mereu de gândul romanului, mi-am făcut un caiet în care am notat subiectul pe câteva pagini, dezvoltând unele părţi. Pe copertă am scris un titlu: *Zestrea*.";
- lumea ilustrată în roman, ca şi în cazul lui Marin Preda mai târziu, lasă impresia că se desprinde direct din realitate, cu minime prelucrări de nume, de toponime, portrete, întâmplări.

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tematică: **roman social de inspiraţie rurală**, „roman ţărănesc" (G. Călinescu); **tema** principală este aceea a **posesiunii**, dorinţa obsesivă a ţăranului român de a avea pământ; prin **temele secundare**, „Ion" este şi **roman erotic** („glasul pământului", metafora posesiunii de pământ, alternează cu „glasul iubirii"), **roman de familie** (prezintă aspecte ale vieţii familiei Herdelea, chiar ale familiilor eşuate Ion – Ana, George – Florica), **roman al condiţiei intelectualului** ardelean din Imperiul Austro-Ungar, **roman psihologic, de introspecţie,** prin focalizarea internă a trăirilor personajului principal, prin coborârea analizei psihologice în zona adâncă a patimilor umane;
- după tehnica narativă: **roman obiectiv** de sorginte balzaciană sau tolstoiană, „prima mare creaţie obiectivă" din literatura română (Eugen Lovinescu); prezintă „fără strălucire artistică, fără stil", viaţa satului ardelenesc în toate dimensiunile ei (Eugen Lovinescu), „icoana complexă, vie fără exuberanţă, bogată în amănunte de observaţie a vieţii Ardealului" (Tudor Vianu); interpretările critice oscilează în a situa „Ion" între **romanul tradiţional** şi romanul **modern**;
- după curentul literar în care se încadrează: **roman realist**; într-o mai mică măsură, e şi **roman naturalist**, prin unele scene de o duritate ce frizează patologicul;
- după amploarea epică: **roman-frescă**; oferă o panoramă vastă asupra vieţii în curgerea ei nesfârşită, la fel cum lumea „Comediei umane" a lui Balzac este fluxul imens al realităţii în care fapte, destine şi individualităţi se perindă într-o continuă rotire a timpului; **roman monografic**; creează imaginea complexă, definitorie a unei lumi.

CONSTRUCŢIA SCENARIULUI NARATIV:

- **narator obiectiv**, **omniscient** şi **omniprezent**, ce prezintă pe un ton neutru şi impersonal evenimentele, fără a a avea intervenţii în acţiune sau a exprima opinii personale;
- **viziunea narativă** este **„dindărăt"**, autorul folosind cele trei tipuri de focalizare: **focalizarea externă**, de regulă în descrieri (descrierea drumului către Pripas, a satului etc.), înregistrând detaliile şi evenimentele asemenea unei camere de luat vederi; **focalizarea internă**, prin care lasă impresia că pătrunde în gândurile personajului, preluând uneori în viziunea lui anumite aspecte şi întâmplări; ambele tipuri de focalizare se regăsesc

în **focalizarea zero**, atribut demiurgic al naratorului omniscient şi omniprezent, dominantă în cuprinsul romanului, prin care autorul oferă o viziune globală asupra lumii operei şi probează că stăpâneşte pe deplin scenariul narativ;

- **relaţiile spaţiale şi temporale** fixează acţiunea într-un anumit **spaţiu ficţional** şi o înscriu în anumite **coordonate temporale**; dominantă este, în romanul obiectiv, **dimensiunea spaţială** a lumii reprezentate, prin redarea amănunţită, în chip cinematografic, a detaliilor, de unde rezultă şi impresia de construcţie arhitectonică masivă, cu elemente de simetrie, a operei literare; **timpul** este **linear**, existând de regulă o coincidenţă între timpul evenimentelor şi timpul discursului, cu puţine **analepse** (referiri la anii de şcoală ai lui Ion al Glanetaşului, la felul în care tatăl acestuia a pierdut vândut pământul); în **prezentarea cronologică** a evenimentelor, naratorul face **pauze descriptive**, prezentând **peisaje, portrete, obiecte** etc.); din complexitatea relaţiilor spaţiale şi temporale rezultă particularităţile compoziţionale ale romanului, privitoare la incipit, final, elemente de înlănţuire şi de alternanţă a secvenţelor narative, coerenţa, relaţiile de simetrie;
- **compoziţia romanului**: romanul este alcătuit din două părţi cu titluri semnificative, „Glasul pământului" şi „Glasul iubirii", cuprinzând şase şi, respectiv, şapte capitole;
- **incipitul** se înscrie în definiţia romanului de tip balzacian, ca „oglindă purtată de-a lungul unui drum", prezentând, cu semnificaţii profunde, drumul care duce către locul acţiunii, satul Pripas; prin descrierea acestuia, cititorul este introdus în spaţiul fictiv al acţiunii;
- **finalul** reia, simetric, imaginea drumului, în sens invers de astă dată, prin plecarea de la locul evenimentelor; **finalul** este **închis**, destinul personajelor implicate în conflictul principal fiind hotărât definitiv;
- **planurile acţiunii**: romanul începe cu un singur fir narativ, având ca punct nodal scena horei din capitolul I, care prefigurează conflictul principal şi orientează acţiunea pe două planuri: un fir narativ urmăreşte **evenimentele protagonistului** şi relaţiile acestuia cu celelalte personaje din lumea satului; al doilea fir narativ urmăreşte **întâmplările din familia Herdelea** şi din rândul intelectualităţii satului ardelean, modul în care reprezentanţii acesteia, în special învăţătorul Herdelea şi preotul Belciug, receptează evenimentele satului şi relaţiile cu autorităţile maghiare; din acest punct de vedere, structura romanului are aspectul unei **delte**, cu două fire narative reunite în final prin imaginea drumului ce închide acţiunea;
- evenimentele sunt astfel prezentate prin **alternanţa planurilor**, care se realizează prin **tehnica** specială a **contrapunctului**; cele două planuri sunt „când paralele, când împletite [...]; familia Herdelea trăieşte epopeea vieţii curente, Ion, dimpotrivă, este eroul unei epopei tragice" (Lucian Raicu);
- **relaţiile de simetrie** dau textului **circularitate**, exprimând **caracterul ciclic** al evenimentelor prezentate; **simetria textului** se relevă pe mai multe planuri: între **incipit** şi **final**, prin imaginea drumului; între „glasul pământului" şi „glasul iubirii", care, dincolo de sensul metaforic şi simbolic al celor două sintagme, structurează romanul în două părţi aproximativ egale, mărginite de capitole simetrice, „Începutul" şi „Sfârşitul"; simetrice sunt şi cele două scene ale întâlnirii lui Ion cu pământul, cele două nunţi; în relaţii de simetrie se află cele patru personaje angajate în „glasul pământului" şi „glasul iubirii", un adevărat patrulater cu puncte interschimbabile, Ion, Ana, George şi Florica;
- **coerenţa**, caracteristică definitorie a romanului realist, rezultă din toate aceste trăsături menţionate, precum şi din **gradaţie, paralelism** şi **antiteza** unor situaţii, evenimente şi personaje; la acestea se adaugă firescul şi caracterul verosimil al întâmplărilor, autorul refuzând întâmplările spectaculoase şi neobişnuite;

- elementele complexe de coerență și simetrie, de sfericitate a textului, conduc, în cele din urmă, la simbolistica profundă a romanului, acel „simbolism al esențelor" (Lucian Raicu), care exprimă **condiția tragică a personajului** care are de ales între chemarea infernală a „glasului pământului" și aceea divină a „glasului iubirii".

PERSONAJELE:

- romanul cuprinde un număr mare de personaje, reconstituind, în plan ficțional, ca și romanul balzacian, structura socială complexă a unei comunități umane;
- **personajele principale**: Ion al Glanetașului, Vasile Baciu, Ana, George Bulbuc, Florica; **Ion al Glanetașului** este **protagonistul** romanului, personaj **titular, eponim, negativ**; are trăsături caracterologice ale arivistului, care încearcă, prin orice mijloace, să-și modifice condiția socială; „Ion e expresia instinctului de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligență ascuțită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală și, cu deosebire, o voință imensă."; „un erou stendhalian, în limitele ideației lui obscure și reduse" (Eugen Lovinescu); „Flăcăul e un animal plin de candoare, egoist, am zice lipsit de scrupule, dacă n-ar fi străin cu ingenuitate de orice noțiune de scrupul..." (G. Călinescu);
- în raport cu protagonistul, Vasile Baciu și George Bulbuc, țărani înstăriți ai satului, sunt **personaje antagoniste**;
- **personaje complementare**: Ana, Florica;
- **intelectualii satului ardelean**: învățătorul Zaharia Herdelea, preotul Belciug, Titu Herdelea; aceștia au rolul de **personaje-reflector**, care interpretează evenimentele satului și atitudinea celorlalte personaje;
- familia lui Herdelea împărtășește mentalitatea și idealurile capului de familie: Maria Herdelea, Laura, Ghighi; „Laura e fata de măritat întâi, Ghighi e fata de măritat pe urmă, Titu e tânărul care în căutarea adaptării la viață se pune temporar în conflict cu generația părinților" (G. Călinescu);
- țăranii săraci: Zenovia și Alexandru Glanetașu, Savista, oloaga, colportoarea de zvonuri (ea îi va da de știre lui George că e înșelat), personaj aflat pe scara cea mai de jos a existenței sociale și biologice.

ASPECTE STILISTICE:

- stilul este sobru, de o banalitate aparentă, specifică relatării obiective și omnisciente; dincolo de această suprafață inexpresivă, a privirii neutre a naratorului, conotația textului creează o simbolistică profundă; Eugen Lovinescu apreciază că romanul e „fără strălucire artistică, fără stil"; G. Călinescu vedea în „Ion" „o capodoperă de o măreție liniștită, solemnă ca un fluviu american"; aceeași scriitură obiectivă, înceată ca însăși viața, este caracterizată astfel în „Răscoala": „Frazele, considerate izolat, sunt incolore ca apa de mare ținută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde și urletul mării"; Ov. S. Crohmălniceanu: „Rebreanu folosește epitetul și cu zgârcenie comparația, având grijă [...] să nu-i imprime cumva o notă afectivă"; „Prin simplitatea cu care narațiunea ajunge să vorbească pe nesimțite despre temele mari ale existenței omenești, stilul lui Rebreanu câștigă o solemnitate și o poezie gravă, proprii tocmai artei marilor scriitori realiști";
- aprecieri critice contradictorii: N. Iorga îl acuza pe Rebreanu, fără temei, că a dat la iveală un roman de un naturalism accentuat, „cu toate manifestațiunile brutei", cum le-a văzut el „într-un colț blăstămat de Ardeal", „într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său".

Comentariu literar

„Ion” este un punct de referinţă în istoria romanului românesc, asupra căruia critica literară s-a fixat încă de la apariţia lui, în 1920, şi revine de fiecare dată când priveşte retrospectiv calea pe care s-a înscris evoluţia prozei româneşti în secolul al XX-lea. Multe dintre aprecierile critice se regăsesc în dezbaterea mai amplă despre roman ce a cuprins lumea românească imediat după Primul Război Mondial, începute prin articolul lui Garabet Ibrăileanu „Creaţie şi analiză” (1926) şi prin eseul interogativ al lui Mihai Ralea, „De ce nu avem roman?”, întrebare la care au răspuns, în perioada interbelică, aproape toţi marii scriitori şi critici români.

Cele mai notabile aprecieri sunt, fără îndoială, ale lui Eugen Lovinescu. Deşi era un partizan declarat al înnoirii prozei româneşti printr-un efort de sincronizare cu experienţele literare europene, prin introducerea în câmpul epic a spaţiului citadin, în care se mişcă personaje cu o viaţă interioară mai bogată decât a celor rurale, Eugen Lovinescu face din apariţia romanului „Ion” un punct de hotar în evoluţia acestei problematici. Acest eveniment, spune el, „rezolvă o problemă şi curmă o controversă”. În esenţă, Liviu Rebreanu, prin obiectivitatea observaţiei, de sorginte balzaciană, dă o lovitură puternică idilismului sămănătorist şi poporanismului angajat ideologic şi etic, constituind o dată istorică „în procesul de obiectivare a literaturii noastre epice”. „Ion” este „prima mare creaţie obiectivă”, prin aceasta scriitorul devenind întemeietorul romanului românesc modern. Mihail Dragomirescu vede în el „cel mai frumos roman românesc şi una dintre cele mai tipice opere de acest fel din literatura universală”, iar Tudor Vianu îi atribuie, pe lângă viziunea preponderent realistă, şi „un romantism naţionalist”, care aduce în literatură câmpul luptelor naţionale din Ardeal.

„Ion” are astfel valenţe multiple, fiind un roman **obiectiv** şi **realist**, în sensul prezentării „fără strălucire artistică, fără stil”, a vieţii satului ardelenesc în toate dimensiunile ei (Eugen Lovinescu), „icoana complexă, vie fără exuberanţă, bogată în amănunte de observaţie a vieţii Ardealului” (Tudor Vianu), **de introspecţie**, prin coborârea analizei psihologice în zona adâncă a patimilor umane, în acelaşi timp, într-o mai mică măsură, şi **naturalist**, prin unele scene de o duritate ce frizează patologicul.

Romanul este o frescă a vieţii în curgerea ei nesfârşită, la fel cum lumea „Comediei umane” a lui Balzac este fluxul imens al realităţii în care fapte, destine şi individualităţi se perindă într-o continuă rotire a timpului. Rebreanu este un prozator realist de **factură dură**, comparabil cu Emile Zola prin modul de oglindire a vieţii rurale, în „Pământul” („La terre”), cu Stendhal din „Roşu şi negru” („Le rouge et le noir”), prin dorinţele de parvenire ale personajului principal, similare, ca energie de acţiune, cu ale lui Julien Sorel. Scriitorul îşi asumă riscurile romancierului realist şi propune cititorului o **antificţiune**, în acelaşi mod în care Balzac îşi descrie personajele cu un ochi rece şi obiectiv, agresând simţurile prin viziunea dură asupra realităţii, prin expunerea urâtului ca normă de viaţă. N. Iorga îl acuza de altfel pe Rebreanu, fără temei, că a dat la iveală un roman de un naturalism accentuat, „cu toate manifestaţiunile brutei”, cum le-a văzut el „într-un colţ blăstămat de Ardeal”, „într-un rece stil de jandarm care constată infamiile petrecute în raionul său”.

Romanul are o alcătuire aluvionară, denumită de Lovinescu „un vast panou curgător de fapte învălmăşite, ce se perindă aproape fără început şi fără sfârşit”, care se structurează totuşi, pe arii întinse, în liniile de forţă ale unei acţiuni precise, cu un număr mare de personaje, bine conturate în spaţiul epic. Structura romanului este similară cu a unei delte, a unui fluviu de o monumentalitate rară: acțiunea începe cu o coborâre într-un **topos învălmăşit de clocotul vieții**, într-un **infern al pasiunilor** şi al intereselor, se ramifică la nesfârşit, pentru ca apoi să conveargă către un punct de întâlnire, acelaşi la începutul şi la sfârşitul întregului text.

Începutul romanului sugerează **o coborâre în Infern**, comparabilă cu aceea din „Divina Comedie" a lui Dante, cu toate simbolurile subtile pe care le presupune receptarea în acest sens a textului. Călătoria lui Dante începe în pădurea de lângă Ravenna, unde este încolțit de trei fiare, un linx, un leu şi o lupoaică, şi este nevoit să coboare, de-a lungul celor zece trepte, cercurile concentrice ale unei imense pâlnii ce duce către Infern. La Rebreanu, drumul către **tărâmul de jos** al existenței umane este presărat cu semne emblematice: îşi face loc „printre dealuri strâmtorate", trece un râu „peste podul bătrân de lemn", apoi „Cişmeaua-Mortului, unde picură veşnic apă de izvor răcoritor", pe urmă, cum ar fi de aşteptat în această ordine semantică, „Râpele-Dracului" şi brusc dă buzna „în Pripasul pitit într-o scrântitură de coline". La marginea satului Pripas, principalul loc al acțiunii din roman, se află „o cruce strâmbă pe care e răstignit un Hristos cu fața spălăcită de ploi şi cu o cununiță de flori veştede agățată de picioare". În plus, „Hristos îşi tremură jalnic trupul de tinichea ruginită pe lemnul mâncat de carii şi înnegrit de vremuri". Ne aflăm într-o **topografie infernală**, în care Rebreanu a plasat cu genialitate acțiunea romanului: apa Styxului, hotarul dintre cele două lumi, un Crist uitat de vremuri, la marginea unei lumi părăsite. Tuşa groasă a observației realiste a scriitorului amplifică, în mod paradoxal, funcția simbolică a cuvintelor: „Satul parcă e mort.", zăpuşeala „țese o tăcere năbuşitoare", uşa de la casa personajului principal, Ion al Glanetaşului, „e închisă cu zăvorul", apar figuri ale bestiarului, o pisică albă, un dulău lățos, o babă încremenită pe prispă, „parc-ar fi de lemn", acoperişul de paie al casei Glanetaşului, care „parcă e un cap de balaur". Oglinda textului ne conduce aşadar într-o lume în care se adună, ca într-un cazan uriaş, suferințele, patimile, năzuințele, zvârcolirile umane, o lume părăsită, deposedată, cum se desprinde din conflictul principal al romanului, şi de pământ şi de iubire. În ultimul capitol, ieşirea din spațiul ficțiunii se face pe acelaşi drum, iar satul „a rămas înapoi acelaşi, parcă nimic nu s-ar fi schimbat".

Proiectând în spațiul imaginar această simetrie simbolică, textul romanului prezintă o structură exemplară. Romanul are două mari părți, cu titluri sugestive, „Glasul pământului" şi „Glasul iubirii", care semnifică aspirațiile personajului principal, forțele contrare ce îl stăpânesc: cea **demonică**, de posedare a pământului, şi cea **angelică**, dragostea pentru Florica. În această luptă dintre contrariile ce se atrag, în finalul romanului, personajul este distrus, sfâşiat. Titlurile celor treisprezece capitole, şase în prima parte, şapte în a doua, sunt şi ele semnificative, mai ales cele ce mărginesc simetric textul, cu aer de epopee, „Începutul" şi „Sfârşitul", sugerând bucla de timp în care se înscrie acțiunea şi mai ales destinul personajului principal. Această organizare epică justifică şi formula balzaciană de roman obiectiv, „oglindă purtată de-a lungul unui drum", dar deschide acest solid roman, în mod neaşteptat, către **parabolă**. O parabolă a vieții şi a morții, ca expresie a scufundării sale în lumea de jos a patimilor.

Într-un univers al patimilor, mai mari sau mărunte, acțiunea romanului se înscrie pe **mai multe planuri**, ilustrând **conflicte sociale**, între țăranii mai înstăriți şi cei săraci, cel principal decurgând din dorința lui Ion de a obține pământ cu orice preț, apoi între „inteligențele" satului, dascălul Herdelea şi preotul Belciug, între reprezentanții comunității româneşti şi ai celei maghiare, mascând aici ecoul unor confruntări de ordin mai general, conflicte politice. Pe aceste trasee epice evoluează o **galerie amplă de personaje**, în primul rând țăranii încleştați în conflictul de posesiune a pământului şi în aspirațiile erotice, Ion al Glanetaşului, țăranul sărac, ambițios, Vasile Baciu, țăranul înstărit, Ana, *mater dolorosa* (Tudor Vianu), Florica, dragostea ideală a lui Ion, George Bulbuc, cei dimprejurul lor, Alexandru Glanetaşu, care irosise pământul moştenit, oloaga Savista, colportoarea de ştiri, un fel de Hermes decăzut, estropiat, din lumea satului, apoi personajele care exprimă ierarhia socială a comunităţii, „oamenii mijlocii, priviţi fără nici un fel de pasiune, fără ură sau dragoste" (Eugen Lovinescu), familia învăţătorului Herdelea, cele două fete nubile, Ghighi şi Laura, tânărul Herdelea, „poetul pierde-vară", „aprigul popa Belciug", „jovialul avocat Grofşoru, palavragiu şi, în fond, „om de inimă", „voluptuoasa Roza Lang şi beţivul ei soţ". Prin urmare, e o amplă galerie a personajelor mărunte, balzaciene, de tipologie realistă, care edifică în spaţiul imaginar structura socială.

Ion al Glanetaşului, personajul principal, în jurul căruia se concentrează principalele întâmplări ale romanului, este sfâşiat de două aspiraţii contrare: o forţă concentrată în **dragostea pentru pământ**, cealaltă manifestată în **dragostea** pentru Florica lui Maxim, o fată săracă din sat. Dragostea de pământ este aproape erotică, similară poate cu dorinţa de contopire cu marea a personajelor lui Camus, sărutarea pământului fiind o prefigurare a îmbrăţişării finale a elementului htonic, a morţii. Rebreanu povesteşte că ideea romanului i-a venit când a observat un astfel de gest, al unui ţăran care îmbrăţişa pământul. Sunt două scene în roman care exprimă semnificaţiile, de o insolită religiozitate, ale **întâlnirii, păgâne** aproape, **cu pământul**, corelate cu cele adânc simbolice ale întregului roman. Prima este **a înălţării** peste pasiunile lumii comune, cealaltă **a căderii**, a prăbuşirii, prin exacerbarea patimii, în lutul care îl va cuprinde peste puţin timp. În această lume inferioară, Ion este în fond **un deposedat**, un izgonit din Paradis, cel care a pierdut legătura divină cu pământul făgăduit. Tatăl său pierduse pământul strămoşesc, legătura originară cu lumea. Ion are această profundă revelaţie la începutul romanului, când se înalţă, când urcă pe deal, în hotarul satului, şi vede Paradisul pierdut: „– Locul nostru, săracul!...". Abia acum, suspendat între pământ şi cer, de unde satul, locul patimilor multiple, „părea mititel să-l cuprinzi tot într-un pumn şi să-l pui în traistă", cum atârnă Dionis al lui Eminescu întregul pământ la gâtul iubitei, vede hotarul lumii eterne, ce „se întindea atât de mare, încât Ion nu se mai sătura privindu-l, ca o slugă credincioasă pe un stăpân falnic şi neînduràtor". Acum, în spaţiul acestui roman cu un stil obiectiv şi dur, un personaj considerat de unii critici literari o brută instinctuală apare într-o **ipostază romantică**, de mare poezie, cerând, cu „glasul pământului" ce „pătrundea năvalnic în el", **întoarcerea în ordinea divină**, ca într-o rugăciune: „– Cât pământ, Doamne!...".

Revelaţia nu este urmată însă de o procedură pe măsura sensurilor ei de mare profunzime. El nu urmează calea înaltă a iluminării, ci, cum spune Eugen Lovinescu, instinctul „de stăpânire a pământului, în slujba căruia pune o inteligenţă ascuţită, o cazuistică strânsă, o viclenie procedurală şi, cu deosebire, o voinţă imensă". După singura clipă de înălţare spirituală, Ion urmează tribulaţiile mărunte, pline de viclenie, pentru a pune mâna pe pământurile lui Vasile Baciu, înlocuind „glasul iubirii" pentru frumoasa Florica lui Maxim cu patima pentru pământ, pe care îl obţine prin căsătoria cu Ana. Chiar apariţiile succesive ale Anei şi ale Floricăi imediat după marea revelaţie sunt pline de semnificaţii: Ion este pus în situaţia de a alege şi decizia este imediat luată, comunicată Floricăi cu resemnarea sorţii ostile: „– Nu vezi tu cum e lumea azi, Florico?... Vai de sufletul meu... Crede-mă! În inima mea însă tot tu ai rămas crăiasă...". Pentru ca Ana să-i devină soţie, Ion organizează împotriva ei o **agresiune perfidă**, lăsând-o grea chiar în casa părintească, în timp ce Vasile Baciu dormea, acesta aflând însă mult mai târziu, după ce tot satul ştia, că fata lui e însărcinată. Ana trece prin calvarul existenţei de fată alungată din casa tatălui şi de noră nedorită în aceea a lui Ion al Glanetaşului. Având un caracter slab, Ana se sinucide, urmată curând în moarte şi de copilul neajutorat rămas de pe urma ei. Cu Vasile Baciu, Ion întreţine un adevărat **conflict psihologic**, şantajându-l să-i cedeze pământul, lucru întâmplat în cele din urmă.

A doua întâlnire cu glia are loc când Ion devine „stăpân al tuturor pământurilor", pe care vrea „să le vadă şi să le mângâie ca pe nişte ibovnice credincioase". Expresiile selectate relevă o suprapunere totală, în sufletul lui Ion, a celor două glasuri lăuntrice, al iubirii şi al pământului. Momentul este sărbătoresc, plin de **un erotism păgân**, panteist: el vine la pământurile sale „în straie de sărbătoare", locul este „ca o fată frumoasă care şi-ar fi lepădat cămaşa, arătându-şi corpul gol, ispititor", personajul se simte cuprins de lutul negru ca de „braţele unei iubite pătimaşe". Privirile nu mai sunt îndreptate însă către înalt, revelaţia divină lipseşte, acum zeul stăpânitor este el însuşi, „ca un uriaş din basme care a biruit". Secvenţa aceasta însă conţine **simbolurile căderii**, ale morţii care se apropie, ca o pedeapsă divină, din cel puţin două motive: trădarea „glasului iubirii", ca principiu etern al înălţării umane, şi apropierea prea mare de divinitate, prin substituţia pătimaşă a stăpânirii pământului. Lutul dobândeşte acum culoarea doliului, este „negru, lipicios", îi prinde picioarele, „îngreuindu-le" parcă cu plumbul morţii, apoi îi cuprinde întreaga fiinţă, Ion simţind, ca în ritualurile păgâne, „o poftă sălbatecă să îmbrăţişeze huma". „Mâinile îi rămaseră unse cu lutul cleios ca nişte mănuşi de doliu.", apoi îşi „lipi buzele cu voluptate de pământul ud". Mai mult, în „sărutarea aceasta grăbită simţi un fior rece, ameţitor...", desigur al morţii. Moarte întâmplată de altfel în finalul romanului, când Ion simte crescând din nou în sufletul lui „glasul iubirii" pentru Florica şi, surprins de soţul acesteia, George Bulbuc, este ucis cu sapa, într-o scenă atroce, naturalistă.

Dincolo de aceste **praguri simbolice**, generate, exacerbate de seculara lipsă de pământ a ţăranului român, se întinde clocotul cotidian al patimilor satului românesc din Ardeal, el însuşi un ţinut înstrăinat. Pecetea deposedării se întinde asupra majorităţii personajelor, creându-i fiecăruia reacţii specifice, mai violente în cazul lui Ion, disimulate şi temătoare, pline de reticenţe din partea „intelighenţiei" satului. În această frământare continuă, acţiunile învălmăşite, patimile, micile conflicte, aventurile erotice, visurile frânte ale personajelor redau tocmai realitatea nefardată a vieţii, autenticitatea ei cea mai expresivă. Este evident că toate aceste personaje aparţin unor diferite **trepte sociale**: familia Herdelea şi preotul Belciug, deşi aflaţi în conflicte mărunte, reprezintă **intelectualitatea**, Vasile Baciu, Ştefan Hotnog, „un chiabur cu burta umflată", Toma Bulbuc, tatăl lui George, **ţăranii înstăriţi**, Glanetaşul e **ţăranul sărac**, care stă, la horă, „pe de lături, ca un câine la uşa bucătăriei, trage cu urechea, dornic să se amestece în vorbă, sfiindu-se totuşi să se vâre între bogătaşi", Roza Lang şi soţul ei fac parte din **funcţionărimea aservită** regimului străin, existând, bineînţeles, şi un **paria**, Savista, **oloaga**, colportoarea de zvonuri (ea îi dă de ştire lui George că e înşelat), personaj aflat pe scara cea mai de jos a existenţei sociale şi biologice. **Clasificarea socială** este predominantă în romanele realiste, ea reconstituind o **ordine cu mici variaţii**.

Acţiunea romanului nu se petrece numai în Pripas, având şi conexiuni cu exteriorul, cu autorităţile din Năsăud, nume redat prin Armadia. Ca urmare, comunitatea satului, legată prin invizibile lanţuri de imperiul chezaro-crăiesc, dominat printr-o mulţime de funcţionari statali, este radiografiată cu o deosebită claritate. Importante devin, în acest context, **figurile reprezentative ale satului**, preotul Belciug, păstrător al tradiţiei ortodoxe, şi familia dascălului Herdelea, având o viaţă relativ molcomă, mai rar străbătută de nelinişti, desfăşurată în salonul cu relicve ale familiei, dar şi pe uliţele satului sau pe drumurile dintre casă şi oraş, casă şi ţintirim. Pe lângă firul epic principal, aceste personaje ce fac parte din lumea satului au propriul destin şi propriul mod de viaţă. Dascălul Herdelea, ezitant, temător de autorităţile maghiare, uneori comedian, duplicitar, are două fete de măritat, pe Laura şi pe Ghighi, şi un fecior, pe Titu Herdelea, ajuns, cum aflăm în romanul „Răscoala", gazetar la unul dintre ziarele centrale din Bucureşti. Preotul Belciug e rivalul principal al dascălului. Zaharia Herdelea şi Belciug constituie totuşi un cuplu inseparabil al romanului: mereu aflaţi în conflict, ei se află de aceeaşi parte, meniţi să menţină aprinsă flacăra românităţii în comunitatea satului, chiar dacă dascălul suferă, la alegeri, un proces ruşinos, de uitare a propriei sale naţionalităţi, şi nu votează pentru deputatul român.

Titu Herdelea este un personaj tipic, reprezentând **intelectualul dilematic**, ce-şi pune întrebări şi caută răspunsuri la intervale lungi de timp, comparabile cu viaţa sa. El are o evoluţie interesantă în romanul „Răscoala" (1932), devenind mare ziarist în Bucureşti şi relatând despre evenimentele răscoalei din anul 1907. Titu Herdelea se maturizează pe parcurs, având prilejul să vadă, în biroul notarului Gangalău, nedreptăţile ce se fac românilor din Ardeal. Aceştia sunt supuşi unei teribile politici de maghiarizare, resimţită de învăţătorul Herdelea chiar după ce este destituit de inspectorul ungur trimis de deputatul pe care tocmai îl votase. Roza Lang intră în rândul personajelor slabe, face parte dintre năpăstuiţii lumii reale, căci, aparent veselă, aşa cum e văzută de Titu Herdelea în timpul aventurii amoroase cu ea, eşuează lamentabil într-o nemişcare gogoliană după ce soţul său este concediat.

„Ion" este un roman prin excelenţă realist, al voinţelor înfrânte, în care personajele sunt stăpânite de o tristeţe intrinsecă, idealurile lor năruindu-se prea repede. Fetele lui Herdelea aşteaptă prinţi ce nu mai vin, Laura sfârşind prin a se căsători cu un individ şters, Herdelea vrea să devină inspector, dar nu reuşeşte şi în cele din urmă se scuză pentru greşeala de a fi votat pentru deputatul ungur, Bela Beck, fiind chiar ajutat să dobândească un post mai bun, iar Ion al Glanetaşului, ce râvnea cu patimă să posede pământ nesfârşit, este îngropat chiar în acest pământ, în curtea bisericii, pentru actul caritabil de a-l fi donat locaşului de cult. Acestea toate sunt evenimente ale vieţii într-o nesfârşită curgere, tratate de Liviu Rebreanu într-un stil adecvat, despre care s-au spus cuvinte memorabile. G. Călinescu vedea în „Ion" „o capodoperă de o măreţie liniştită, solemnă ca un fluviu american". Stilistic, despre romanul „Răscoala", cu aceeaşi scriitură obiectivă, înceată ca însăşi viaţa, criticul observa: „Frazele, considerate izolat, sunt incolore ca apa de mare ţinută în palmă, câteva sute de pagini au tonalitatea neagră-verde şi urletul mării.".

Prin toate aceste caracteristici, romanul „Ion" este o veritabilă **frescă socială** a vieţii româneşti de la începutul secolului XX, o operă literară de certă singularitate în literatura română.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

CONFLICT. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *conflit*, lat. *conflictus*. El înseamnă „şoc, ciocnire". Într-o operă literară înseamnă o luptă, un dezacord între două sau mai multe personaje. În genul dramatic, conflictul determină sensul comic sau tragic în confruntarea cu destinul, cu legile, cu divinitatea. Camil Petrescu teoretizează în modul următor conflictul: „acţiunea este condiţionată exclusiv de acte de cunoaştere, iar evoluţia dramatică este constituită din revelaţii succesive, în care conflictul, în esenţa lui, în loc să fie dirijat de un **Fatum**, sau prin determinismul biologic, ori, ca de obicei, să fie între personajele dramei, este în conştiinţa eroului, cu propriile lui reprezentaţii.".

Pentru omul condus de patima dobândirii pământului, celelalte personaje îşi pierd importanţa, valoarea umană. Ca în vechime, în mitologie, Ion este un nou rege din pădurea Dianei, aşteptând ca Vasile Baciu să adoarmă, pentru a o „prăda" pe fiica acestuia, pe Ana, şi a obține, prin subterfugiu machiavelic, delnițele, loturile de pământ ale bogătașului. Dacă în scena marii revelații a măreției pământului se simte umil ca în fața unui uriaș, acum raporturile sunt inversate. Biruitor ca într-o confruntare mitică, între titani, Ion observă, în beția simțurilor, că „pământul parcă se clătina, se închina în fața lui...”. Conflictul cu Vasile Baciu este un război purtat de la distanță, prin intermediari, și se traduce prin amenințări subtile, prin presiuni asupra Anei, care devine o păpușă purtată de valuri, brusc nemaibăgată în seamă de nimeni, pentru că rolul ei s-a terminat. Ana, fire slabă, incapabilă de a rezista agresiunii psihologice, se sinucide prin spânzurare. După momentul culminant al confruntărilor psihologice, dobândirea pământului se împlinește prin uneltele stăpânirii, se obține pe cale judecătorească.

MIHAIL SADOVEANU

MIHAIL SADOVEANU (1880-1961). S-a născut la Pașcani. Tatăl, Alexandru Sadoveanu, provenea dintr-o familie de olteni emigrați pe vremea revoluției lui Tudor Vladimirescu. Mama era dintr-o familie de țărani sărăciți din Verșeni, pe apa Moldovei, nu departe de Fălticeni.

Urmează școala primară cu dascălul Busuioc, muntean de pe Tazlău, evocat în „Domnu Trandafir”, care îi pune în mână abecedarul lui Creangă. Încă din liceu debuta, în revista umoristică bucureșteană „Dracu”, cu schița „Domnișoara din Fălticeni”, semnată „Mihai din Pașcani”. În 1923, este ales membru al Academiei Române. Într-o carieră scriitoricească de aproape șaptezeci de ani, a scris peste o sută de cărți. Se stinge din viață la 19 octombrie 1961.

Opera lui stă sub semnul realismului, dar, spre deosebire de Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu păstrează un orizont mitic în care se proiectează faptele istorice și marile evenimente ale vieții umane. Povestirile sale au o infuzie discretă de lirism, vremurile de altădată dobândind valoarea unui eden terestru, în care semnele divine se îmbină cu puterile pământești. Oamenii locului, dintr-o Moldovă arhaică sau din timpuri mai apropiate, au aceeași percepție magică a semnelor vremii, sunt buni războinici, au o bucătărie surprinzător de rafinată, elemente prin care se construiește un univers edenic, unde libațiile și mesele îmbelșugate nu sunt decât un prolog pentru intrarea în spațiul miraculos al poveștilor, cu întâmplări nemaiauzite. În romanele istorice, Sadoveanu surprinde trei perioade distincte: vremea de aur a începuturilor etnice, cu reverberații în timpul profan, din „Creanga de aur”, (având titlul omonim operei lui James George Frazer, „The Golden Bough”); epoca eroică voievodală, a lui Ștefan cel Mare, în „Frații Jderi” (1935-1942); decăderea puterii voievodale, în „Neamul Șoimăreștilor” și în „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă”. Adevărate paradisuri terestre se întâlnesc în descrierile de natură din „Împărăția apelor” și din „Țara de dincolo de negură”. „Baltagul” scoate la iveală o lume arhaică, în care dăinuie tradiții și mituri străvechi, precum al Marii Treceri sau al lui Isis și Osiris.

Personajele lui Mihail Sadoveanu sunt situate departe de lume, cel mai adesea în codri sau în împărăția apelor, refuzând civilizația și conducându-se după semne magice. Kesarion Breb, din „Creanga de aur”, este viitorul Decheneu, al treizeci și treilea, venit din inima munților să afle noua religie apărută la poalele lumii. Această „ruptură de realitatea citadină”, o „falie în trecut”, se realizează prin introducerea altor norme de conduită, prin respectarea legilor arhaice ale vieții, cum este cea a găsirii vinovatului, în „Baltagul”, sau a găsirii alesei de către împăratul Bizanțului în „Creanga de aur”. În „Ostrovul lupilor” se poate regăsi un adevărat paradis vegetal, situat dincolo de realitatea unei civilizații apăsătoare, în timp ce în „Hanu Ancuței” imersia în timpul arhaic evocă o lume cu balauri metamorfozabili în ființe umane, cu bandiți și povești de dragoste sublime.

ZODIA CANCERULUI

Romanul „Zodia Cancerului sau Vremea Ducăi-Vodă" apare în anul 1929, înfăţişând ultima etapă a domniilor creştine, măcinată de convulsii şi de lupte pentru putere. Tema scrierii este **realistă**, pentru că **subiectul**, **personajele**, **conflictul** sunt luate din realitatea istorică şi socială, consemnată în cronicile moldoveneşti, dar încet se instaurează şi o **viziune mitică**, de „paradis devastat", asupra unei Moldove care, deşi traversează un timp istoric aspru, corupt, aflat într-o „zodie a cancerului", mai păstrează reminiscenţe ale unei trecute „vârste de aur", specifică epocii lui Ştefan cel Mare. Elementul de intrigă constă în trecerea spre Înalta Poartă a abatelui Paul de Marenne, însoţit de Alecu Ruset, fiul fostului domn Antonie Ruset. Venit cu o scrisoare a lui pan Vladislav Kaminski, castelan de Katowice, abatele trece prin Iaşi, însoţit de ostaşii căpitanului Turculeţ, fiind întâmpinat şi condus de Alecu Ruset, care îi povesteşte idila sa cu domniţa Catrina, fiica domnului Grigore Duca. Practic, ne-am aştepta ca abatele, însărcinat cu o misiune secretă către turci din partea regelui Ludovic a XIV-lea, să iasă în evidenţă prin natura acţiunilor sale. Însă în planul istoric al romanului nu se întâmplă nimic spectaculos, pentru că epoca a pierdut aura eroică a trecutului, fiind dominată de intrigile mărunte ale luptei pentru putere, specifice domniilor moldovene din secolul al XVII-lea. Aşadar, acţiunea romanului se desfăşoară pe trei planuri: lupta pentru putere, pentru menţinerea domniei, a lui Duca-Vodă; călătoria abatelui de Marenne printr-o Moldovă de sfârşit de secol al XVII-lea; dragostea nefericită a lui beizade Alecu Ruset pentru Catrina, fiica domnitorului.

Personajele principale sunt: Alecu Ruset, fiul fostului domn Antonie Ruset, un om cu o gândire sofisticată, ştiind mai multe limbi străine şi înţelegând sensul istoriei pe care o traversează; Duca-Vodă, un domn mărunt şi tiranic, epigonic; abatele de Marenne, sol de la curtea regelui Ludovic al XIV-lea, care este un **raisonneur**, personajul prin care se reflectă locurile vizitate (este prezent aici **motivul străinului**, la fel ca în „Scrisorile persane" ale lui Montesquieu şi în „Candide" a lui Voltaire). Personajul se pare să fi fost real, diplomaţia fiind în orice vreme un pretext de a face spionaj. Astfel, un Jean Paul de Marana dezvăluia în 1684, sub titlul „Spionul marelui senior şi relaţiile sale secrete", conţinutul unor scrisori rămase de la marele rege francez. Abatele întruchipează o civilizaţie occidentală în ascensiune, în timp ce Moldova prezentată în roman este încă arhaică, nemaiavând însă aura timpurilor mitice, ca în „Creanga de aur" (1933).

Romanul „Zodia Cancerului" poate fi considerat o **parabolă a puterii**, la fel ca „Istoria ieroglifică" a lui Dimitrie Cantemir, putere care, pentru a se menţine, sacrifică relaţiile umane, orice sentiment, cuplul Alecu Ruset – Catrina Duca putând fi asemănat cu cel format de anticii Theagene şi Haricleea, altă pereche celebră de îndrăgostiţi. În „Zodia Cancerului", Sadoveanu conferă locurilor străbătute, sub privirea primă, pură, a abatelui de Marenne, o viziune mitică de necontestat, chiar dacă această perioadă istorică se află sub semnul „mersului înapoi", al timpului corupt, retrograd.

Romanul, dincolo de lirismul intrinsec, este şi unul **de aventuri**, culminând cu uciderea bestială a lui Alecu Ruset, a omului prins în lanţurile iubirii: „În aceeaşi clipă înălţă de la spate în sus buzduganul şi păli în frunte, între ochi, pe Ruset. Prinsul se cumpăni, ochii i se încruntară şi partea de sus a feţei se coloră uşor, trandafiriu, sub năvala sângelui. Pleoapele bătură. Apoi rămaseră deschise neclintit. Se abătu într-o parte; după aceea înainte; şi a căzut cu faţa în jos, lovind cu fruntea lespezile.". Moartea lui Alecu Ruset vine să consacre adevărul potrivit căruia, într-un timp degradat, corupt, minunile nu se mai întâmplă. Scena morții eroului, descrisă fără exagerări, cu detalii precise, vine să prevestească un timp în care spiritul este înfrânt de materie, iar omul decade şi mai mult din condiția eroică, devenind om comun, supus vitregiilor istoriei.

Două familii importante ale Moldovei se înfruntă de-a lungul romanului, aflate într-un conflict latent, soldat în final cu victime: Duca şi Ruset sunt noul şi fostul domnitor, între ei existând o duşmănie fățişă. Duca plătise mult aur turcilor pentru a-l îndepărta pe Antonie Ruset din domnie într-o Țară a Moldovei definită metaforic „un paradis devastat", prin acțiunea patimilor politice, a sărăciei, a dăjdiilor către domnie, a năvălirilor tătare şi leşeşti, prin intervenția permanentă, de la distanță, a turcilor în treburile țării şi în destinele locuitorilor ei. Domnul este un ciocoi care se comportă la fel ca Dinu Păturică sau ca Andronache Tuzluc din romanul lui Nicolae Filimon, „Ciocoii vechi şi noi". Vodă este necruțător cu boierii care nu-şi plătesc datoriile şi în acest malaxor al istoriei intră şi Tudor Şoimaru, personaj principal în romanul „Neamul Şoimăreştilor" (1915), exponent al luptei neamului său pentru pământ şi libertate. Bătrân şi orb acum, vine să se facă dreptate pentru răzeşii care se răsculaseră, pentru că dările erau prea mari. Vodă se face că îl ascultă, dar îi închide pe orheieni, pentru a-şi plăti îndoit datoriile. Cuvintele lui Şoimaru sunt emblematice pentru decăderea lumii: „Mă duc la morți; căci în această lume s-a arătat Anticrist.". Moartea lui Tudor Şoimaru este romantică, el sfârşindu-se atunci când bate clopotul de la Golia.

Duca-Vodă este un personaj grav, care se comportă cu rigiditate şi oarecare solemnitate chiar în cercul familiei, aşa cum îl înfățişează scriitorul la masă: „Fără ceremonie deosebită, numai între copii şi soție, îndeplinea această slujbă a vieții cu gravitate şi-n tăcere. Mânca însă bine feluri moldoveneşti şi grase, isprăvind cu sarailii şi baclavale turceşti. Îi plăcea să şi beie câteva cupe de vin.". Tipologic, personajul este **un despot,** adoptând chiar formula consacrată a absolutismului feudal: „legea sunt eu", fiind lipsit de puterea lui Ştefan cel Mare de a se opune cererilor Porții Otomane. Condus în viață de un ineluctabil destin tragic, el poate intra în galeria **domnilor slabi**, dar **despoți**, ca Doamna Chiajna şi Alexandru Lăpuşneanul, impuşi în țară prin stăpânire străină.

Întâmplările excepționale se anunță prin şase semne: la Mănăstirea Neamț au curs lacrimi din ochii unei icoane, au urmat un cutremur de pământ, o ninsoare amestecată cu gheață, tălmăcită de mitropolitul Dosoftei ca fiind mânia lui Dumnezeu împotriva turcilor, apariția unei comete, asociată cu moartea lui Donie Hâncu, ucis din porunca lui Vodă, şi a unei păsări ciudate, cu pene albastre şi ochi de rubin. După cum se ştie, pasărea este un mesager al tărâmului inferior, venind să arate că domnia Binelui s-a sfârşit, că de acum încolo stăpânirea revine forțelor malefice, fapt consfințit de altfel de evoluția istorică a Moldovei din acele vremuri întunecate. Cometa apărută pe cer poate fi considerată un semn al Apocalipsei, al sfârşitului inevitabil al lumii. Numai înălțarea spirituală şi semnele cereşti pot salva omul profan de stăpânirea puternică a răului: „crucile oborâte ale creştinătății, pajuri cu aripi neclintite, apăreau din când în când simbolic în cerul curat, de mari înălțimi.". Personajele romanului sfârşesc, în majoritate, nedemn, pentru că vremurile se schimbă: dacă altădată mureau în luptă, în chip eroic, vicleşugurile şi perfidia domnitorului îi fac să piară în temnițe, în cele mai groaznice chinuri.

Oamenii întâlniți de abatele de Marenne sunt neştiutori de carte, dar cunosc legea ascunsă a lucrurilor şi semnele vremii. Faptul că acest lucru e încă posibil denotă o **antinomie stranie, între ştiința profană şi reminiscențe ale ştiinței sacre**. Ştiința profană ar putea fi reprezentată de o civilizație apuseană, evoluând într-o direcție greşită. Căpitanul Turculeț pare să aibă o putere derivată din practici ezoterice: „- Cuvioase părinte, n-am cerut sfat nici unui cetitor în stele; văd însă graurii în cârduri cu cioarele şi cu stăncile, şi cunosc, mai ales după glasul acelor cioare şi acelor stănci, că vremea se strică. Pe lângă asta, ştiu că în seara asta se pişcă lumina lunii. Şi am mai băgat de seamă că vântul, care azi-dimineaţă ne aburea în faţă, a stat la amiază; şi acum alt vânt, cu alt cântec şi alt ascuţiş, a prins a sufla din spatele nostru, de către miezul nopţii.". Pe abate îl miră arhaitatea peisajelor, locurile neumblate de nimeni, misterioase, singurul fapt perceptibil fiind neliniştea animalelor sacre dintr-o poiană ascunsă:

„– Am tulburat păşunea zimbrilor, răspunse Alecu Ruset.". Locurile întâlnite sunt mult mai apropiate de Dumnezeu, la fel ca în căutarea de către Vodă Ştefan a sihastrului, un ipotetic urmaş al lui Zalmoxis, în „Izvorul alb" din „Fraţii Jderi". Vechii daci şi sihaştrii, capabili să citească gândurile sau chiar să se imortalizeze, aşa cum spun legendele vechi, sunt deasupra realităţii cazuale a unei lumi sărace în magie, puternică prin manifestările materialiste: peisajele se află acolo de la începutul timpului, netulburate de prezenţe nedorite, de patimile lumeşti ale celor aflaţi la putere. Abatele e mirat de locuinţele rudimentare ale pământenilor, de lipsa de poduri, dar remarcă, în acelaşi timp, bogăţia alimentară. El gustă „ceapă şi vin acrişor", apoi mănâncă „zamă de găină, sarmale, claponi în ţiglă, plăcinte şi ulcioare cu vin vechi" (G. Călinescu). Şătrarul Lăzărel Griga chiar joacă, fără doar şi poate, „comedia ospitalităţii", cum spune Nicolae Manolescu, în „Sadoveanu sau utopia cărţii"; „ţărani simpli sau boieri cu înalte dregătorii se supun deopotrivă regulilor ospeţiei": „– Nu se poate! strigă iar el cu îndărătnicie. Măria ta, dacă eşti sub acoperământul meu, mai bine păleşte-mă în frunte şi mă omoară, decât să spui asemenea vorbe. Cum pot eu să vă las, fără să vă stau înainte cu pâine şi sare, ca un bun creştin ce sunt? Cum să vă las la vreme de noapte în locurile rele? Mă pun la pământ şi treceţi peste mine! Zdrobiţi-mă şi gata!".

În structura complexă a romanului este inclus şi motivul *fortuna labilis*, al sorţii schimbătoare: semnele invocă voinţa divină, răspunzătoare de trecerea inexorabilă, neiertătoare a timpului. Senzaţia de Moldovă pustiită, supusă vicisitudinilor epocii, este dată şi de afirmaţiile lui Lazăr Griga: „...pe acest colţ de pământ, care a fost cândva paradis, nu mai este nimic statornic" şi „nu sunt vremurile sub cârma omului.". Tătarii prădaseră ţara în urmă cu un an, răutăţi şi fapte malefice vin şi din partea leşilor, pe vremea lui Dumitraşcu-Vodă apar foametea şi ciuma. Conceptul *fortuna labilis*, baroc şi romantic în acelaşi timp, prezent la cronicarii moldoveni, acţionează şi asupra domnilor, Duca însuşi fiind în primejdie să-şi piardă tronul. Dincolo de o domnie dezastruoasă, de o istorie intrată într-o zodie nefastă, a „cancerului", impresia Moldovei rămase încă în stăpânirea trecutului glorios, neafectată de suferinţele oamenilor de rând, poate fi inclusă în aceste rânduri: „Ochiul lui curios era necontenit satisfăcut. Aici era o dezolare a singurătăţilor, pe care amicii săi rămaşi în Franţa nici nu o puteau bănui, ori de câtă imaginaţie ar fi fost înzestraţi; căci la antipodul civilizaţiei se găsesc uneori asemenea lucruri rămase neschimbate dintru începutul creaţiei, păstrându-şi frumuseţea lor misterioasă.". Contemplarea naturii primitive se face prin aceeaşi linişte conferită omului de frumuseţea timpului originar, neerodat de trecerea rapidă a vremii. Prin retragerea într-o natură nepieritoare, omul se apropie de începuturi, reintră în timpul primordial, *in illo tempore*, supravieţuind unei istorii ostile.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex. 2/ p. 224. Prezentaţi, în două grupe de studiu, imaginea Moldovei din perspectiva obiectivă a personajului „raisonneur", Paul de Marenne, şi din cea subiectivă a moştenitorului îndepărtat de la tron, Alecu Ruset.

Cele mai multe sugestii analitice se regăsesc în comentariul de mai sus. În stilul mitic al romanelor-frescă, atmosfera sadoveniană include schimbarea semnelor vremii, prevestită, în fragmentul din manual, de căpitanul Turculeţ, numit „cetitor de stele”: „Rămase privind în lungul văii cuprinse de umbră. În urmă soarele căzuse în asfinţit şi în nouri. Abatele, ca om încercat şi bun cunoscător al sufletului omenesc, înţelese, fără să aibă nevoie de întrebări, că la pieptul tovarăşului său, unde se alipise scrisoarea cea bună, sta păturită în haină alta, stropită de slove înveninate.”. Drumul pe care îl urmează străinul, abatele de Marenne, împreună cu „beizade Alecu”, este lung: „Abia ajungem la malul Siretului şi mai avem încă drum, după ce scăpăm dincolo.”. Oamenii de la sate, preluând iscusinţe de la oamenii din vechime, poate de la preoţii geto-daci, capabili, după cum se spunea, la fel ca druizii arhaici, de imortalizare, pot ghici mersul vremii. Unii ţărani sunt adevăraţi uriaşi din vechime, cum este Vâlcu Bârlădeanu, „un uriaş adus puţin de şale, cu pletele cărunte curgându-i pe umeri”, un pădurar al beizadelei.

Călătoria abatelui de Marenne se efectuează pe un asin, la fel ca cea a lui Iisus Hristos spre Ierusalim, motiv pentru care Bârlădeanu este rugat să-i aducă un cal. Nici natura nu are încă, prin locurile prin care trece abatele, semnele deplinei sălbăticii: „Zimţuit şi tulbure, Siretul fugea pe pietrişul vadului, murmurând uşor în singurătate şi-n pustie. Vântul scutura asupră-i foiţi galbene.”. Ca să nu se ude, abatele de Marenne trece vadul pe spinarea uriaşului din poveste Bârlădeanu. Ciocnirea dintre emisarii a două civilizaţii, una occidentală, cealaltă orientală, este un prilej pentru remarci spontane pline de umor, cum este aceea a pădurarului când îl vede pe străin urcându-se pe şa: „– Văd că şi papistaşii ştiu să încalice ca şi popii noştri.”. Rusticitatea culturii orientale ţine de o supremaţie a spiritului, pentru că doar fiinţele slabe fizic îşi construiesc palate, neputând rezista în mijlocul naturii sălbatice, al stihiilor dezlănţuite. Balanţa este înclinată, pentru occidentalul abate, înspre „obiectul în afara sinelui” („thing out of itself”), nu înspre „forţa lăuntrică” („inner force”). De aceea, oamenii simpli ai Moldovei nu apreciază decât bordeiele şi peşterile, nu lucrurile meşteşugite, şi acestea erodabile la trecerea timpului: „Noi, de la dacii cei vechi, am păstrat mijloace mai simple şi mai sigure de trecut apele. Tot Bârlădeanu ţi-ar spune, iubite domnul abate, că dispreţuieşte orice arhitectură meşteşugită, preferând bordeiele şi peşterile pe care Domnul Dumnezeu le pune mai cu uşurinţă la îndemâna făpturilor sale.”.

Străinul, care la început a avut o reacţie de îndoială, pare a înţelege această judecată a oamenilor locului: „De Marenne se uită cu îndoială spre boier. Îl văzu serios şi grav – cu toate acestea era încredinţat că glumeşte.

Privi în urmă, la dunga de nouri a asfinţitului, înflăcărată de soare, apoi la cerul înalt de deasupra şi judecă în sine că sara vine cu linişte şi pace. «Vorbele acestor oameni înşală, cugetă el, veselindu-se în sine – numai rânduielile eterne ale lui Dumnezeu sunt sigure. Să grăbim cu încredere spre odihna zilei.»”

Cavalcada susţinută a oamenilor căpitanului Turculeţ pare să exprime rotirea rapidă a timpului în aceste locuri oprimate de domniile păgâne. Pentru că dincolo de pădurea de stejari, în care „vântul suna”, se află „un pământ feciorelnic descoperit întâi. Nicăieri nu se bănuia prezenţa omului.”. Liniştea pare să aparţină unui trecut primordial, unei vremi nesfârşite, a poveştilor, trecut de mult apus în zonele unde timpul, de care încearcă să scape pâlcul de oameni, se rostogoleşte necruţător: această oază a liniştii atemporale exprimă o realitate eternă a naturii. Singurul element de contrast în această „fantasmagorie de vis de nespusă frumuseţă” este „o fiinţă în zdrenţe”, un „fiu al pământului”, supus vitregiilor sorţii necruţătoare a domniilor străine. Alături de el se află, ca într-un tablou al Apocalipsei, o droaie de „câni slabi”, „un fel de lupi ai foametei”, care rămân la distanţă, chelălăind. Satul Năstureni, de unde e omul, se situează în contrast cu natura arhaică întâlnită în drum de călăreţi, pentru că aici au venit tâlharii şi au distrus totul. Supravieţuitorul nu ştie cine au fost aceştia, faptul fiind o dovadă că vremurile istorice sunt relative, neputând fi stăpânite: „– Zic să fi fost cazaci ori leşi. Alţii socot c-au fost oamenii stăpânirii care împlinesc birul. Acu-i săptămâna, ne-au luat vitele. Şi sculându-se satul, s-a bătut cu ei. Aşa că ne-au zdrobit şi ne-au tăiat prădându-ne. Un sat sărac şi mititel ca al nostru nu se poate apăra."

După cum remarcă abatele de Marenne, statul este slab, pentru că oamenii lui sunt slabi: la întrebarea străinului adresată lui Alecu Ruset, „Ce face poliţia domnească?", beizade Alecu nu se arată prea impresionat, starea de nepăsare devenind un **statu-quo** al întregii ţări pustiite, mâncate de „cancerul" domniilor străine.

Mihail Sadoveanu pune în legătură realităţi opuse, ale unor lumi preexistând în nemişcarea lor temporală şi a statului cu oameni săraci, supuşi vitregiei vremurilor.

Moldova se apropie de vremurile arhaice prin ţinuturile sale atemporale, contrastul realizându-se între viaţa aparent primitivă a locuitorilor acestor ţinuturi şi lumea pe care o reprezintă călătorul străin, abatele de Marenne. De aceea, arhitectura este considerată „une noble inutilité": „Noi, de la dacii cei vechi, am păstrat mijloace mai simple şi mai sigure de trecut apele. Tot Bârlădeanu ţi-ar spune, iubite domnule abate, că dispreţuieşte orice arhitectură meşteşugită, preferând bordeiele şi peşterile pe care Domnul Dumnezeu le pune mai cu uşurinţă la îndemâna făpturilor sale.". Distrugerea Ţării Moldovei se datorează noilor domnitori, străini de neam şi de nevoile acestuia. Domniile lipsite de putere sunt aici cauza pentru care ţara este devastată de tot felul de rele, prădată de diverşi tâlhari: „Zic să fi fost cazaci ori leşi. Alţii socot c-au fost oamenii stăpânirii care împlinesc birul. Acu-i săptămâna, ne-au luat vitele. Şi sculându-se satul, s-a bătut cu ei. Aşa că ne-au zdrobit şi ne-au tăiat prădându-ne. Un sat sărac şi mititel ca al nostru nu se poate apăra."

Se observă antinomia dintre imaginea feerică a naturii, „o fantasmagorie de vis de nespusă frumuseţă, ca un pământ feciorelnic descoperit întâi", locul unde se retrag zeii atemporali, şi zona degradată de istorie a satelor şi oraşelor stăpânite de demonii trufiei şi ai puterii efemere. Oamenii sunt săraci, după cum remarcă scriitorul: „Când am pus banul de argint în palma ţăranului de la care l-am cumpărat, i-am putut număra coastele.". Lumea satului e descrisă simplu: „Din risipiturile câtorva colibe acoperite cu stuh, grămădite în rovină, o fiinţă în zdrenţe răsări ameninţătoare, înarmată c-un par, rupt din lastarii de-aproape. Privea spariată, printre pletele pe care i le zbătea vântul dinaintea ochilor, încâlcindu-i-le cu barba zbârlită. O droaie de câni slabi – arcuiţi şi cu cozile subpuse, un fel de lupi ai foametei – ieşise la cărare, în juru-i, lătrând sălbatic şi urlând.". „Fiul pământului" este o apariţie infernală. De altfel, în roman sunt prezente imagini puternice din mitologia creştină: paradisul, infernul, Antihristul. Lumea Ţării Moldovei este dominată de imaginea Antihristului, care nu se manifestă însă în locul situat dincolo de lume.

Manualul ART 2

G. CĂLINESCU

G. CĂLINESCU (1899-1965). Critic şi istoric literar, prozator, poet, publicist. Încheie şirul de scriitori prolifici de tip enciclopedic din literatura română, cuprinzând, cu realizări notabile, toate câmpurile de creaţie: istorie şi critică literară, proză, poezie, dramaturgie, publicistică. Faima constantă de care se bucură se datorează celor două remarcabile studii despre Mihai Eminescu, „Viaţa lui Mihai Eminescu" (1932) şi „Opera lui Mihai Eminescu" (1934), şi inimitabilei „Istorii a literaturii române de la origini până în prezent" (1941), imensă frescă a literaturii noastre, impresionantă prin dimensiunile monumentale, prin multitudinea de date biografice, istorice, economice, de epocă, prin analizele profunde şi adecvate ale operelor şi ale scriitorilor şi prin stilul de o incontestabilă originalitate. Activitatea sa de istoric şi de critic literar, cu o voce inconfundabilă în epocă, este mult mai bogată, cuprinzând, de la debutul cu „Alcuni missionari cattolici italiani nella Moldova dei secoli XVII e XVIII" (1925), şi „Viaţa lui Ion Creangă" (1938), „Principii de estetică" (1939), „Istoria literaturii române. Compendiu" (1945), „Impresii asupra literaturii spaniole" (1946), studii monografice despre „Nicolae Filimon" (1959) şi „Gr. M. Alexandrescu" (1962), „Vasile Alecsandri" (1965), „Estetica basmului" (1965). Versurile sunt cuprinse în „Lauda lucrurilor" (1937), iar teatrul în volumele „Şun sau Calea netulburată" (1943) şi „Teatru" (1965).

Creaţia de romancier pare să treacă în al doilea plan de valoare numai datorită uriaşei umbre pe care o întinde, peste veac, opera de istoric şi de critic literar. Vocaţia de romancier pare să fie, şi ea, înnăscută şi se exercită cu naturaleţe şi siguranţă încă de la început, în „Cartea nunţii" (1933), apoi în „Enigma Otiliei" (1938), „Bietul Ioanide" (1953), „Scrinul negru" (1960).

„Cartea nunţii", după cum mărturiseşte însuşi Călinescu, este „un roman liric, la modul grec, luând ca model «Daphnis şi Chloe» de Longos", un exerciţiu pregătitor pentru construcţiile epice mai ample de mai târziu. Este un roman de dragoste în care scriitorul introduce temele şi obiectele moderne ale vieţii citadine din perioada interbelică, sportul, automobilul, călătoriile în străinătate, plajele estivale, personaje adolescentine, surprinse în mediul şcolar sau în implicaţii erotice. Personajele apar şi dispar meteoric de pe scenă: Lola, Dora, Medy, băbătiile din „casa cu molii", nubila Vera, tânărul Jim Marinescu, de curând întors de la studii din Italia. „Bietul Ioanide" şi „Scrinul negru" sunt romane de epocă, în manieră balzaciană, descriind scena furtunoasă a anilor interbelici şi postbelici, cu toate luptele politice, duse de legionari sau de comunişti, o lume cu adevărat în mişcare, cu transformări profunde ale claselor sociale, cu destine irepresibil marcate de schimbarea regimurilor politice. O lume în acelaşi timp de mucava, cu puţine personaje animate de idealuri înalte, memorabil fiind arhitectul Ioanide, celelalte, din protipendada bucureşteană, Caty Zănoagă, un fel de doamnă Bovary, Hagienuş, în închipuirea sa o reîncarnare a lui Alexandru cel Mare, Gaitany, Sufleţel, Gavrilcea, fiind, în măsuri diferite, groteşti, formând o lume decadentă, cea a aristocraţiei interbelice, anihilată de o agresivă lume comunistă, cu orizonturi înguste, unde „caracterele" mor ucise de gloanţele legionarilor sau de caruselul de neoprit al istoriei.

ENIGMA OTILIEI

Repere analitice

GENEZA ROMANULUI. REALITATE ŞI FICŢIUNE:

- romanul se bazează pe unele aspecte ale experienţei de viaţă a adolescentului G. Călinescu, mărturisite de el însuşi: „Copil fiind, am cunoscut în mediul familial o fată cu mult mai în vârstă decât mine şi care îmi era rudă. Nimic de ordin afectiv n-a putut să se ivească nici dintr-o parte, nici din alta; nici nu ştiam că există dragostea. Acea Otilie, căci aşa se numea, îmi inspira respect, pentru că îmi dăduse o carte de lectură în limba germană, cu frumoase ilustraţii. Cred că urmase un institut străin... [...] Ori de câte ori admiraţia mea a înregistrat o fiinţă feminină, în ea era un minimum de Otilia.";
- „Enigma Otiliei" traduce, în acelaşi timp, un spirit ascuţit al observaţiei realiste a mediilor sociale, a figurilor umane, a detaliilor spaţiale, în sensul romanului obiectiv de factură balzaciană, al cărui adept declarat G. Călinescu era;

- scriitorul însuși teoretizează tipologia personajelor, de fapt propriul act de creație, motivându-și alegerea și structurarea personajelor în șase tipuri de personaje reprezentative: „**1**. Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonând toate afecțiunile acestei pasiuni: ambițiosul plat, comun. **2**. Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă și geniul posac. **3**. Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice. **4**. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-și viața și familia în experiențe erotice tardive. **5**. Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură. **6**. Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism ca în nuvelistica noastră, ci la invidie." („Câteva cuvinte despre roman", 1938); parțial, cu adaptări la acțiunea romanului, această tipologie este reprezentată în „Enigma Otiliei".

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tematică:
  - – **roman social de inspirație citadină**, care creează o frescă a societății românești de la începutul secolului al XX-lea; **tema** principală este **istoria unei moșteniri**, secundare fiind **tema orfanului**, cea **a paternității eșuate** sau cea **a mediilor periferice**;
  - – **roman de familie** (prezintă aspecte ale vieții familiilor Giurgiuveanu și Tulea);
  - – **roman de dragoste** (prezintă dragostea ingenuă, romantică, a personajelor principale, Felix și Otilia);
  - – **roman al formării** intelectuale (a lui Felix Sima);
- după tehnica narativă: **roman obiectiv** de factură balzaciană, prin obiectivitatea observației realiste, veridicitatea reperelor spațiale și temporale, tehnica detaliului semnificativ;
- după curentul literar în care se încadrează: **roman realist**;
- după amploarea epică: **roman-frescă**; oferă o imagine panoramică asupra vieții bucureștene la la început de secol douăzeci.

CONSTRUCȚIA SCENARIULUI NARATIV:

- **narator obiectiv, omniscient** și **omniprezent**; relatarea se face pe un ton neutru și impersonal, fără intervenții în acțiune și fără opinii personale;
- **viziunea narativă** este „**dindărăt**", autorul folosind **focalizarea progresivă,** de la cea **externă**, prin prezentarea riguroasă și detaliată a reperelor spațiale și temporale ale acțiunii (descrierea străzii Antim, a interioarelor, a detaliilor arhitectonice etc.), la **focalizarea internă** și la **focalizarea zero**, prin care autorul oferă imaginea completă a unei lumi; pentru relevarea trăsăturilor personajului central, Otilia, se folosește **focalizarea multiplă**, reflectarea în mai multe oglinzi, proiecția imaginii acesteia în conștiința celorlalte personaje, devenite astfel **personaje-reflector**;
- **relațiile spațiale**: în romanul de factură balzaciană, atenția naratorului se concentrează asupra reperelor spațiale, prin redarea amănunțită, în chip cinematografic, a detaliilor, textul dobândind aspectul de construcție arhitectonică masivă, cu elemente de simetrie; descrierea străzii de la începutul romanului este conturată precis, în linii clasice: „În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nicio casă nu era prea înaltă și aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobște a zidarilor italieni), mărimea neobișnuită a ferestrelor, în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane grecești și chiar ogive, făcute însă din var și lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, și uscăciunea, care

umfla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o caricatură în moloz a unei străzi italice."; descrierea exterioarelor este minuţioasă, conturând imaginea de ansamblu a unei „străzi italice" degradate, nereuşite; stilul casei este eterogen, un amestec încărcat de mai multe influenţe arhitectonice; „ciubucăria, ridiculă prin grandoare", exprimă lipsa de gust estetic, dar şi lucrul uşor deteriorabil, ruina avansată, umezeala ce se instaurează definitiv şi „umfla lemnăria"; imaginea generală este de „caricatură în moloz a unei străzi italice", semnificativă pentru personajele care o locuiesc şi care îşi află destinul în acest cadru de referinţă; în aceeaşi viziune, a detaliului semnificativ pentru definirea personajului, este privită şi casa lui Leonida Pascalopol, aflată pe Calea Victoriei, nu departe de Biserica Albă; scara are o „balustradă de fier forjat", „ştearsă faţă de noua arhitectură a capitalei", cu o mică tăbliţă de email pe care scrie „Leonida Pascalopol"; sălile sunt înalte, uşile late şi frontoanele de lemn, „tavanurile decorate cu stucuri"; pereţii sunt tapisaţi cu hârtie, iar de tavan atârnă lămpi electrice; picturile murale amintesc de încăperile vilelor romane, iar la capetele scării se află doi îngeri din ceară, tociţi şi lucioşi; într-o cameră se află „o sofa joasă enormă", acoperită de un mare chilim; pe un perete se pot observa „iatagane, pistoale cu mânere sidefate, o tolbă cu săgeţi exotice"; deasupra sofalei atârnă nenumărate candele de argint, iar în preajmă se află scaune în formă X, mici picturi cu imagini din Bosfor, un teanc de registre şi o maşină de scris „Yost"; casa e plină de obiecte de preţ, „o copie veche după Salvator Rosa, reprezentând un peisaj marin napolitan, un Grigorescu autentic, o culă de Juan Alpar şi alte câteva tablouri, centrate în jurul unui portret mare al unui tânăr student de universitate germană, în uniformă de asociaţie goliardică";

- **timpul** este **linear**, existând de regulă o coincidenţă între timpul evenimentelor şi timpul discursului; în **prezentarea cronologică** a evenimentelor, naratorul face **pauze descriptive**, prezentând **peisaje**, **portrete**, **obiecte** etc.; din complexitatea relaţiilor spaţiale şi temporale rezultă particularităţile compoziţionale ale romanului, privitoare la incipit, final, elemente de înlănţuire şi de alternanţă a secvenţelor narative, coerenţa, relaţiile de simetrie;
- **incipitul**, gradat, cu evoluţie lentă, fixează cu precizie timpul şi spaţiul acţiunii („Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puţin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim [...]."), inaugurând, în roman, tehnica descriptivă predilectă la G. Călinescu, a decorurilor patinate de timp, a detaliilor dense, puse sub lupă şi analizate cu multiple conotaţii; treptat, în cadrul observaţiei de tip realist sunt cuprinse noi spaţii şi noi personaje, cu sugestii pentru conflictul care urmează;
- **finalul** reia, simetric, imaginea străzii Antim, revăzută după mulţi ani de Felix Sima; romanul „Enigma Otiliei", numit în intenţia scriitorului şi „Părinţii Otiliei", este o scriere ciclică, pornind dintr-un punct iniţial pentru a se opri exact în locul de plecare, în strada Antim, însă pe o altă buclă temporală; este un **final închis**, care comunică destinul personajelor implicate în conflictul principal: Stănică Raţiu s-a despărţit de Olimpia şi s-a căsătorit cu Georgeta, devenind un om de mare influenţă, Pascalopol s-a căsătorit cu Otilia, dar, om de un bun gust şi de bună credinţă, îi redă libertatea, Felix îşi împlineşte cariera, devenind medic „de succes", iar amintirea străzii unde odinioară moş Costache Giurgiuveanu îi spunea ezitant „– Nu-nu-nu ştiu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc...", acum părăsită, după tragerea cortinei, îi revine obsedant în minte;
- acţiunea se desfăşoară pe **două planuri narative**: destinul tânărului Felix Sima, incluzând şi povestea lui de dragoste cu Otilia Mărculescu; istoria moştenirii lui Costache Giurgiuveanu; există o **alternanţă a planurilor narative**, care îmbină, contrapunctic, atenţia asupra celor două personaje principale, Felix şi Otilia, cu lupta pentru dobândirea moştenirii lui Costache Giurgiuveanu;

- **relațiile de simetrie** se exprimă printr-o anume **ciclicitate** specifică scrierilor realiste, bazate pe relevarea unor destine repetabile, tipice; există o simetrie a textului, care începe și se încheie cu imaginea străzii Antim, dar și a casei lui Costache Giurgiuveanu, enigmatică în final, tristă, peste care s-a așternut definitiv patina timpului; locurile rămân, numai personajele care le populau dispar, confirmându-se premoniția involuntară a lui Costache Giurgiuveanu de la începutul romanului: „Aici nu stă *nimeni*!"; circularitatea romanului este perfectă: ciclul temporal s-a terminat pentru o serie de personaje, în vreme ce pentru altele a constituit afirmarea lor temporară.

PERSONAJELE:

- romanul cuprinde un număr însemnat de personaje, prin care se dă veridicitate unui anumit mediu social;
- **personaje principale**: Otilia Mărculescu, Felix Sima, Costache Giurgiuveanu, Leonida Pascalopol, Aglae Tulea, Stănică Rațiu;
- **personaje secundare**: Simion Tulea, soțul Aglaei, Olimpia, Aurica și Titi, copiii acesteia; Georgeta, femeia de lume, studentul Weissmann, colegul lui Felix, doctorul Vasiliad;
- **tipologia personajelor**: personajele principale ale romanului se încadrează, în bună măsură, tiparelor caracterologice teoretizate de G. Călinescu:
  - Felix Sima este **tânărul onest** care își caută, cu insistență, un drum în viață;
  - Stănică Rațiu e **arivistul ambițios** și **plat**, folosind toate mijloacele pentru parvenire;
  - Pascalopol este **bărbatul matur**, care își îndreaptă cu multă discreție și cu rafinament afecțiunea tardivă către Otilia;
  - Aglae Tulea, „baba absolută", se subordonează cel mai bine rolului predestinat, revărsându-și energiile neconsumate asupra propriilor odrasle, devenind „odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură";
  - Costache Giurgiuveanu este prin excelență **tipul avarului**, ceva mai umanizat decât cele clasice, de felul balzacianului Gobseck;
  - Otilia, personaj greu de clasificat, tocmai **enigma** personalității ei, **misterul feminin**, fiind tema dominantă a romanului, sugerată și de titlul acestuia;
- **tipologia personajelor secundare**: **nebunul**, reprezentat de Simion Tulea, Georgeta, **amanta**, Aurica, **fata bătrână**, invidioasă, Weissmann, **doctorul**.

ASPECTE STILISTICE:

- stilul lui G. Călinescu se remarcă, între altele, prin:
  - **tehnica detaliului**, ca efect al „oglindirii" ca metodă de creație, preluată din romanul de tip balzacian, oferă un volum apreciabil de informații, prin care se accentuează caracterul verosimil al lumii create și se definesc, extrem de sugestiv, personajele, în mod indirect, prin mediul de viață, prin obiecte preferate, prin amenajarea interioarelor etc.;
  - **arta portretului**, cultivată de scriitor cu rafinament, prin corelație deplină între detaliul fizic și trăsăturile de caracter ale personajelor, portrete memorabile fiind cele realizate lui Costache Giurgiuveanu, Aglaei Tulea, Otiliei etc.;
  - asumarea rolului de **narator total**, care interpretează „singur toate rolurile, vorbind în numele tuturor personajelor" (Nicolae Manolescu).

Comentariu literar

„Enigma Otiliei" (1938), roman clasic, de tip balzacian, focalizează mai multe spaţii ale ficţiunii, determinate de tot atâtea teme literare: e un **roman al moştenirii, al orfanului, al paternităţii eşuate, al mediilor periferice**, într-o lume bucureşteană de la începutul secolului douăzeci, aflată sub influenţa covârşitoare a banului. „Zeul la care se închină toţi este banul", spunea Balzac şi acest lucru este, în ordinea socială, defectul de caracter al majorităţii personajelor, motivaţie determinantă pentru acţiunile proprii şi, pentru unele dintre ele, cauză a extincţiei finale. În cazul lui Costache Giurgiuveanu, manifestarea sentimentului de paternitate faţă de Otilia Mărculescu este înfrântă de reticenţa de a pune averea pe numele ei. Moş Costache moare fără a mai apuca să o apere pe Otilia de sărăcie, înscriindu-se în tipologia generală a indivizilor obsedaţi de patima banilor, dar pedepsiţi de soartă pentru lăcomia şi trufia inerente acesteia. Ideea de paternitate apare şi în cazul moşierului Pascalopol, care nu se decide dacă o iubeşte parental pe Otilia sau ca un bărbat autentic. Relaţia fraternă dintre Aglae şi Costache se degradează tot din perspectiva moştenirii pe care trebuie să o primească tânăra fată. Pentru Stănică Raţiu, ideea de paternitate este demagogică, el limitându-se la discursuri despre familie, ţinute în orice împrejurare, cele mai multe izvorâte din intenţia de a strânge bani şi de a parveni cu orice preţ.

În acest orizont tematic, G. Călinescu aşază o tipologie caracterială bine conturată, cu punct de plecare declarat în opera literară a lui Balzac, pentru care scriitorul român a manifestat o constantă admiraţie. G. Călinescu consideră, în studiul „Câteva cuvinte despre roman" (1938), că o astfel de scriere dobândeşte „o înaltă semnificaţie umană", transformându-se din „document istoric" în „document fictiv", dacă aşază la temelie o viziune caracterologică fundamentală, reflectată în tipologia personajelor. Întrucât „subiecte de roman nu sunt decât puţine", tipologia personajelor, „lista acestora se poate întocmi dinainte", G. Călinescu teoretizându-şi astfel propriul act de creaţie şi motivându-şi alegerea şi structurarea personajelor. Şase tipuri de personaje pot să cumuleze astfel ariile tematice ale unui roman modern:

„1. Istoria tânărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viaţă, subordonând toate afecţiunile acestei pasiuni: ambiţiosul plat, comun.

2. Istoria ambiţiosului idealist, în stare de toate înfrângerile pentru glorie, putând oscila între ratare grandilocventă şi geniul posac.

3. Istoria femeii nesatisfăcute, căzând la maturitate în dezordinea pasiunii romantice.

4. Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugându-şi viaţa şi familia în experienţe erotice tardive.

5. Istoria bărbatului sau a femeii care, neizbutiţi ei înşişi în viaţă, îşi revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alţii şi apăsătoare pentru propria progenitură.

6. Istoria incapacităţii de adaptare, care nu duce la lirism ca în nuvelistica noastră, ci la invidie."

Că însuşi G. Călinescu a respectat reţetele proprii rămâne de discutat. Personajele principale ale romanului se încadrează totuşi, în bună măsură, în aceste tipare caracterologice: Felix Sima este **tânărul onest** care îşi caută, cu destulă insistenţă, un drum în viaţă, Stănică Raţiu e **arivistul ambiţios şi plat**, folosind toate mijloacele pentru parvenire, Pascalopol este desigur „**bărbatul matur**", care îşi îndreaptă cu multă discreţie şi cu rafinament afecţiunea tardivă către Otilia. Aglae Tulea, „baba absolută", se subordonează cel mai bine rolului predestinat, revărsându-şi energiile neconsumate asupra propriilor odrasle, devenind, în adevăr, „odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură". Costache Giurgiuveanu, greu încadrabil în schema de mai sus, este prin excelență **tipul avarului**, ceva mai umanizat decât cele clasice, de felul balzacianului Gobseck, iar Otilia este destul de dificil de clasificat, tocmai **enigma personalității** ei fiind tema dominantă a romanului, sugerată și de titlul acestuia.

Scriitorul manifestă atenție și **rigoare clasică** și pentru structura romanului, așezată sub semnul **simetriei semnificative**, cu infinită grijă pentru precizarea **locului și a timpului** acțiunii: „Într-o seară de la începutul lui iulie 1909, cu puțin înainte de orele zece, un tânăr de vreo optsprezece ani, îmbrăcat în uniformă de licean, intra în strada Antim [...].". Romanul se sfârșește la fel, tot pe strada Antim, unde își făcuse apariția cu ani în urmă tânărul student Felix, fiul doctorului Sima. În acest ciclu temporal au loc toate intrigile propuse de autor, erodarea treptată a personajelor, împinse spre final de vârsta biologică și cea socială, ca o confirmare a ideii că în romanul de tip balzacian viața este, mai devreme sau mai târziu, „istoria unui eșec". În final, simetric începutului, doar decorul pare același, personajele dispărând cu totul, ca într-o stranie piesă de teatru: „Prefacerile nu schimbaseră cu totul caracterul străzii. Casa lui moș Costache era leproasă, înnegrită. Poarta era ținută cu un lanț, și curtea toată năpădită de scaieți. Nu mai părea să fie locuită. Cele patru ferestre din față, de o înălțime absurdă, înălțau rozetele lor gotice prăfuite, iar marea ușă gotică avea geamurile plesnite. Felix își aduse aminte de seara când venise cu valiza în mână și trăsese de schelălăitorul clopoțel. I se păru că țeasta lucioasă a lui moș Costache apare la ușă și vechile vorbe îi răsunară limpede la ureche: «Aici nu stă *nimeni!*»". Sensul cuvântului „nimeni" se identifică ușor: locuitorii unor astfel de case nu sunt personaje veritabile, ci sunt ipostaze trecătoare, „măștile" efemere dintr-un spectacol repetabil, ce vor fi înlocuite de altele. Casa pare, așadar, nelocuită, supusă unei inerente „prăbușiri", nu neapărat fizică, ci în plan simbolic.

În acest interval de spațiu-timp, se dezvăluie lumea Bucureștilor de la începutul secolului douăzeci, obosită existențial, cu intrigi puține, cu „drame mari", consumate în interiorul sordid al caselor vetuste, personajele mișcându-se inexorabil între naștere și moarte, cu grija sau cu spaima pentru ziua de mâine, tradusă, în lumea modernă, prin dorința de posesiune a banilor și a bunurilor materiale. O lume în care, cum reiese din roman, temporalitatea lentă a evenimentelor este dictată de bătrâni, de obicei posesori ai averilor, de la care se așteaptă, prin moșteniri tardive, o iluzorie salvare materială. Pe aceste coordonate, lumea citadină evoluează încet, cu o amplă gamă de manifestări, cu galeria de figuri de ceară, tipice prin repetabilitate caracterologică, neverosimile și bizare prin intrigi și prin mod de existență. Actele lor sunt marcate de patina timpului, iar atitudinile existențiale, dacă nu sunt vag romantice, cum este cazul lui Pascalopol, sunt dictate de interesele stricte ale biologicului și ale materialului. Aceste personaje sunt conduse, în bună măsură, de **instincte**: **instinctul avariției**, al conservării prin avere, la moș Costache, **instinctul înavuțirii** în cazul lui Stănică Rațiu, **instinctul nonpatern**, relevant pentru orfanii Otilia și Felix, **instinctul posesiunii nelimitate**, în cazul Aglaei și al Auricăi.

Într-un simbolic **incipit** al romanului, avarul Costache Giurgiuveanu, aproape fantomatic, trăind într-un peisaj de epocă îmbătrânit, își face apariția încet, cu „o greutate extraordinară și cu o iritantă încetineală", pertractând, așa cum a făcut toată viața, înainte de a-i deschide noului sosit, nepotul său Felix Sima, incapabil să răspundă decât după multe încercări ale tânărului: „– Nu-nu-nu știu... nu-nu stă *nimeni* aici, nu cunosc...". Pertractarea, dincolo de a ascunde o încetineală a minții, sugerează, încă de la începutul romanului, o trăsătură de caracter, o atitudine discretă de a-și proteja banii; persoanele care sună la ușă pot fi farsori, creditori sau cerșetori, toți interesați să câștige bani.

Majoritatea personajelor întâlnite de Felix Sima la sosirea în Bucureşti fac parte dintr-o galerie tipologică uzitată de romanul realist: moş Costache locuieşte într-o casă asemănătoare lui, descrisă cu minuţie de scriitor în primele două pagini ale romanului tocmai pentru a-l caracteriza prin mediul în care trăieşte; e înconjurat de fete bătrâne sau de babe, Aurica, Aglae, de personaje cu trăsături dominante uşor de revelat: Simion Tulea are un intelect redus, transmis şi fiului său Titi, Stănică Raţiu este prototipul arivistului infernal, care aşteaptă să-i moară „sursa de câştig material" pentru a se îmbogăţi.

Singură Otilia Mărculescu sparge tiparele clasice şi romanul capătă astfel o notă de certă modernitate. Ea este de fapt unicul personaj cu adevărat viu în acest carusel al măştilor: arivistul, avarul, fata bătrână şi un om bogat, dar mai în vârstă, Pascalopol. Felix o consideră o fiinţă ocrotitoare, iar Otilia este mijlocitorul ce-i permite tânărului să cunoască şi celelalte caractere ale clanului Tulea. Este o fată fascinantă, naturală, imprevizibilă, cu toate calităţile date de puritatea vârstei adolescentine, sugerate în diverse împrejurări, descrise în tonuri romantice de scriitor, inconfundabilă prin portretul ei cu trăsături delicate, pline de tinereţe şi de inocenţă: „... un cap prelung şi tânăr de fată, încărcat cu bucle, căzând până pe umeri [...] Fata, subţiratică, îmbrăcată într-o rochie foarte largă pe poale, dar strânsă tare la mijloc şi cu o mare coleretă de dantelă pe umeri, îi întinse cu francheţe un braţ gol şi delicat.". Personajul se autocaracterizează în împrejurări semnificative: „Ce sentimentală sunt!". Pe Felix îl întreabă cu ingenuitate dacă vor să fugă împreună şi îl pofteşte în prima noapte să doarmă la ea în cameră, amenajându-şi un alt loc pentru dormit. Camera ei este plină de nimicuri femeieşti, pentru care o fată bătrână ca Aurica este invidioasă. Deruta pe care o stârneşte provine din faptul că oscilează de la o extremă la alta, nenorocul ei fiind de a se mişca într-o lume orânduită în tipare. Otilia este totuşi un personaj enigmatic, ipostază a eternului feminin, reuşind să se manifeste cu toată prospeţimea într-un mediu ostil, condus de interese meschine şi mercantile. Portretul ei complex se constituie prin focalizare multiplă, poliedrică, prin modul de reflectare în ochii celorlalte personaje ale romanului, devenite, din punct de vedere narativ, personaje-reflector. Faţă de Otilia, bărbaţii arată un interes mai vizibil sau mai discret, admiraţie sau dragoste, care o situează în permanenţă în centrul atenţiei. Felix simte pentru ea o dragoste pură, uneori chinuită de incertitudini, Pascalopol, care o cunoaşte pe Otilia de când era mică, adoptă o atitudine paternă, târziu schimbată în sentimente de dragoste autentică, moş Costache îşi împarte grija sinceră pentru fată cu aceea chinuitoare pentru bani. Personajele feminine, cele din clanul Tulea, îi arată Otiliei o antipatie făţişă şi constantă, văzând mai întâi în ea o rivală de neînvins la moştenirea lui Costache, apoi din invidie feminină faţă de calităţile ei fizice şi morale evidente, Otilia depăşindu-le, din acest punct de vedere, pe Aurica şi pe Olimpia, inexpresiva soţie a lui Stănică Raţiu. Aglae manifestă faţă de fată ură şi dispreţ, sentimente traduse prin invective şi prin insulte, Otilia fiind pentru ea „orfană", „dezmăţată", „stricată".

Aglae Tulea este sora lui moş Costache şi mamă a trei copii: Titi, Aurica şi Olimpia, toţi marcaţi de tare fiziologice, unele de natură genetică. Titi, abulic, nu este capabil să se concentreze în timpul lecţiilor de franceză ţinute de Felix, singura lui abilitate fiind să deseneze. Se căsătoreşte cu Ana Sohaţchi, soră a unor ofiţeri de carieră, şi este monitorizat în permanenţă de mama lui, care îi aduce rufărie şi îi dă sfaturi soţiei sale despre preferinţele lui culinare, apoi se desparte de aceasta din urmă când o vede prea mult în compania lui Stănică Raţiu. Aglae agresează pe oricine, cu o răutate de multe ori gratuită; când aude că Felix e primit în casa lui moş Costache Giurgiuveanu, pentru a merge la facultate, ea îi spune: „N-am ştiut: faci azil de orfani.". Aglae conduce totul în propria casă: îl ţine din scurt pe Simion, face şi desface căsătoriile copiilor, la întoarcerea Olimpiei simulează supărarea, deşi este mulţumită că aceasta are ca soţ un avocat. „Baba absolută" este extrem de invidioasă: Felix descoperă că „prin ochii Aglaei şi ai Auricăi trecură fulgere scurte" când Pascalopol îi oferă Otiliei un inel cu safire.

Aurica, fată nemăritată, sortită decrepitudinii timpurii, e incapabilă de a se desprinde dintr-un mediu insalubru, visând poveşti de dragoste imposibile. Tipologic vorbind, ea va deveni o mătuşă încremenită într-o tinereţe trecută, locuitoare a unei „case cu molii" din mahala, cum este aceea ilustrată de scriitor în romanul anterior, „Cartea nunţii" (1932). Aurica e geloasă pe succesul Otiliei, aceasta putând atrage privirile bărbaţilor tocmai prin caracterul său enigmatic. Aurica tinde să-l atragă pe Felix prin diverse metode, încercând să se închidă cu el în camere izolate şi plângându-se că îşi pierde onoarea sau pregătindu-i prăjituri, priceperea gastronomică fiind, de fapt, singura ei calitate reală. Refuzată, va încerca să intre în contact cu o mulţime de pretendenţi posibili, în speranţa vană a unei căsătorii, cu Pascalopol, cu Weissmann, năzuind să-şi găsească, dacă nu soţ, cel puţin un iubit. Aurica este imaginea Aglaei din tinereţe; singura sa aventură este atunci când un elev la şcoala militară o urmează până acasă, dar renunţă văzând caracterul auster al locuinţei. Vina pentru neşansa proprie, crede ea, aparţine dezmăţatelor mai tinere, de felul Otiliei.

Leonida Pascalopol este, prin prezenţa sa în strada Antim, un personaj de contrast, prin rafinament şi afectivitate. Este „un om cam de vreo cincizeci de ani, oarecum voluminos, totuşi evitând impresia de exces, cărnos la faţă şi rumen ca un negustor". Pascalopol se trage dintr-o familie „cu puţin sânge grecesc"; fusese student la Bonn, apoi în Franţa, dar îşi abandonase studiile, având obligaţii familiale care îl îndepărtează de învăţătură. Interiorul casei sale este amplu decorat, dând impresia unui om de bun gust, în total contrast cu avariţia ce se revarsă asupra casei lui Costache. Moşia lui Pascalopol este un exemplu concludent pentru vechimea unui mod de viaţă, cu reminiscenţe aristocratice, diferit de cel întâlnit în strada Antim: „Pascalopol dădu invitaţii pe mâna unei bătrâne servitoare, ca să se cureţe de praf şi să se spele, şi dispăru pentru un sfert de ceas. Când se adunară din nou în sala de la intrare, Pascalopol era îmbrăcat într-un costum de oraş. Le arătă casa. Aceeaşi căutare din apartamentul de la Bucureşti se regăsea şi aici, într-un chip mai rustic [...]. O cameră spre un capăt al coridorului fu destinată lui Felix, alta, la capătul opus, Otiliei. Amândouă erau mobilate cam în acelaşi chip, sumbru, masiv şi cu o solemnitate rustică, pe care o accentuau grinzile de lemn.". Sub aparenţa de putere şi stăpânire de sine, Pascalopol este totuşi un personaj sensibil: o iubeşte tandru pe Otilia, priveşte cu o mimică de uimire, înspăimântată câteodată, aventurile nevinovate ale acesteia, echitaţia, urcarea pe stoguri, intrarea în apă.

În mediul evocat în roman, moş Costache suferă o agresiune continuă din partea celorlalţi membri ai familiei, care încearcă, pe toate căile, să pună mâna pe o cât mai mare parte din averea lui. Costache Giurgiuveanu, deşi mai uman decât avarii lui Balzac, are şi momente de zgârcenie rară: fură din banii Otiliei sau ai lui Felix, creându-şi o motivaţie interioară proprie, aceea că o face spre binele orfanilor, ia diverse obiecte din odăile studenţilor care nu-şi plătesc la timp chiria, le comercializează acestora diverse rechizite şcolare, îi vinde, în pragul morţii, o seringă doctorului Weissmann, folosită apoi de acesta chiar în interesul pacientului său. Singurele personaje cu care moş Costache se înţelege bine sunt moşierul Pascalopol, bogat el însuşi, incapabil de meschine interese materiale, şi Otilia, care îl poate ajuta să-şi depăşească spaimele escatologice, moş Costache fiind un personaj speriat, debusolat, ajuns cu resemnare la capătul vieţii. Frica lui se amplifică în faţa neantului egalizator al morţii, cea mai profundă şi mai durabilă spaimă a omului în condiţiile determinate, inexorabile ale existenţei umane.

Dacă, în privința moștenirii, celelalte personaje se manifestă alert, ca într-o mișcare browniană nestăvilită, moș Costache, în urma căruia timpul se aglomerează fără încetare, se retrage în mod discret de pe scenă, uitând, în vechiul său stil, să asigure protecție personajelor favorite, în ultimă instanță Otiliei, căreia nu-i lasă nimic moștenire. Atacul de cord șuferit de el va prilejui intervenția grotescă a prădătorilor în spațiul rămas fără stăpân. Scena este diabolică: încă înainte de a muri bătrânul, Stănică Rațiu, ușor de recunoscut într-o posibilă carieră viitoare de politician, începe a scotoci printre hainele vechi ale lui moș Costache, pentru a-i găsi testamentul. Aglae se instalează bine în domeniul pe cale de a fi cucerit: „– Aici e casa fratelui meu, și eu sunt unica lui soră. Nimic nu se mișcă aici în casă și nimeni nu s-atinge de nimic.". Personajele hrăpărețe se îngrămădesc la festinul morții lui moș Costache, pentru a pune mâna pe o cât mai consistentă parte din avere. În antiteză cu acestea, personajele mai slabe, incapabile să lupte crâncen, pe viață și pe moarte, pentru existența materială, de genul Otiliei, pierd în fața clanului coalizat. Scena prânzului pe patul de moarte al lui moș Costache este grotescă: parcă pentru a-și pune în evidență instinctele vitale, amenințate virtual de viitorul deces, Stănică Rațiu cere să taie o bucată groasă de salam și bea lichior. Bolnavul, singurul incapabil de mișcare, asistă neputincios la întreaga scenă. Gesturile personajelor sunt artificializate, dar pentru ele totul este normal, chiar să mănânce în fața unui om aflat în pragul morții, având, de fapt, ferocitatea ochilor animalului de pradă în fața victimei, privirea impersonală, rece, incapabilă de a mai exprima un sentiment uman: „– Otilio, scumpo, fă-mi plăcerea, tu nu vezi ce e pe noi? ce, tu nu crezi că noi nu știm ce e durerea? parcă pe noi nu ne doare că moș Costache a mu... vreau să zic e bolnav? Da' lasă, bun e Dumnezeu, s-o alege într-un fel. Vino la masă, întremează-te!".

Pentru clanul Tulea, decesul lui Costache nu este decât un fenomen normal într-un lung șir de evenimente ce respectă cauzalitatea. Moartea personajului se petrece într-un decor jalnic, același în care se desfășurase întreaga lui viață: elementele decorului sunt simple, iar îmbrăcămintea, formată din ciorapi de lână groasă, ghete de gumilastic și nădragi de stambă colorată, îi fixează definitiv condiția de avar incorigibil. Gesturile lui finale sunt tot ale unui Harpagon sau Hagi-Tudose: chiar în ultimele clipe, îi oferă lui Weissmann o seringă contra cost, cu care să fie injectat. Teama lui este de a nu fi furat, Costache observând cu ochi buni sosirea unor personaje în care are încredere, Pascalopol și doctorul Stratulat. Și în acest cadru grotesc, Titi este un personaj rămas la mintea copiilor, care se leagănă de fiecare dată când capacitatea sa de înțelegere dă peste obstacole de netrecut.

Cu această **ciclicitate a creației**, romanul se încheie, în timp ce lumea personajelor se scufundă încet în neant, se estompează. După moartea lui Costache Giurgiuveanu, Stănică Rațiu se desparte de Olimpia și se căsătorește cu aventuriera Georgeta, deschizând apoi un lanț de restaurante unde se consumă droguri („Unele gazete de șantaj îl acuză că patronează tripouri și cercuri de morfinomani."). Pascalopol pleacă în străinătate cu Otilia, apoi se desparte de ea, din proprie inițiativă, pentru a o elibera de povara unei căsătorii cu un om prea în vârstă. În finalul romanului, Otilia este văzută într-o altă postură, undeva departe, pe un țărm al unei insule exotice, însă fără farmecul de altădată: „După câteva vorbe banale, moșierul scoase din buzunar o fotografie care înfățișa o doamnă foarte picantă, gen actriță întreținută, și un bărbat exotic, cu floare la butonieră. Fotografia era făcută la Buenos Aires.".

Enigma ei, care a întreținut vie acțiunea romanului, se spulberă. Otilia, fata însetată de ideal, exuberantă, a devenit o femeie obișnuită, greu de remarcat într-un mediu total anodin. Viața ei se apropie de apogeu și acest lucru vorbește de la sine: secrete au numai femeile tinere sau care își mențin tinerețea printr-o forță interioară enigmatică. Fără secrete va rămâne şi Felix, ajuns un doctor renumit, incapabil însă a se opune procesului extincţiei, după cum remarcă sarcastic Stănică Raţiu: „Mai devreme sau mai târziu bolnavul tot moare. E numai o supărare pentru familie, afară de cazul când bolnavul mai poate fi folosit pentru testare.". Prin aceasta, se vede că toate personajele lui G. Călinescu sunt vulnerabile, nerezistând fluxului necruţător al timpului, pierdute într-o lume anonimă, fără intrigi complicate, unde existenţa vegetală şi egalizarea în faţa morţii survin dintr-o oboseală imensă a lumii realiste.

Doar casa rămâne, plină de amintiri, tristă însă, pentru că patina timpului s-a aşternut peste toate încăperile. Ambiguitatea imaginii spaţiale a casei de la începutul scrierii, reticenţa lui moş Costache de a identifica spaţiul locuit de el însuşi fac ca întregul să fie doar o parabolă a unei lumi neveridice, **ersatz** al celor adevărate: ciclicitatea timpului, fără reversibilitatea sacră a întoarcerii **in situ**, la un segment anterior al vieţii, duce la destrămarea destinelor umane, la coborârea încetul cu încetul în bezna uitării.

OTILIA. Personaj complex, ilustrat în întregul roman prin viziunea majorităţii personajelor, care devin **personaje-reflector**, cu principalele trăsături evidenţiate în comentariul de bază, Otilia este inocentă, naturală, denotând o **fragilitate mascată**. Moş Costache o priveşte pe Otilia ca pe o fiică, neîndurându-se, totuşi, să-i dea banii ce i se cuvin din moştenire, Pascalopol o protejează în mod patern, neştiind între ce tip de dragoste să aleagă, de părinte sau virilă, Stănică Raţiu o consideră o „protejată" a lui moş Costache, Aurica o vede ca pe o „parvenită", care îi „suflă" bărbaţii, iar Felix recepteaza imaginea ei aşa cum este în realitate, copilăroasă, generoasă, capabilă de mari gesturi, de pildă „fuga în lume" împreună cu el.

Otilia are o fire oscilantă, uneori imprevizibilă, capabilă de hotărâri extreme. La un moment dat, îi cere lui Felix să fugă în lume cu ea, dar acesta este ezitant, fără mari impulsuri romantice şi intenţia ei nu se realizează. Caracterul său enigmatic se poate deduce din împrejurări multiple: din descrierea camerei în care locuieşte, cu multe sertare, unde îşi ţine darurile primite de la Pascalopol, pentru care este invidiată de Aurica, din relaţiile cu celelalte personaje, din preocupările artistice, din interesul pentru muzică. Din clanul pe de strada Antim, este singura cu preocupări intelectuale, ceilalţi vegetând într-o viaţă fără sens. Otilia oscilează între dragostea parentală a lui Leonida Pascalopol şi cea a lui Felix, faţă de care se comportă ocrotitor, deşi cei doi tineri sunt de aceeaşi vârstă. Unele întâmplări o fac să râdă în hohote, cum este aceea când Aurica bate apropouri că nu poate să-şi compromită onoarea (moş Costache îi va răspunde că el nu e responsabil de acţiunile minorilor), pentru că îl invitase pe Felix în propria-i cameră, sau când îi oferă plăcinte cu vişine, gătitul constituind de altfel singura calitate a „fetei bătrâne". Atunci când iese cu Pascalopol la plimbare, Otilia îl invită şi pe Felix, păstrând relaţia cu cei doi bărbaţi într-un spaţiu de ambiguitate. Cu toate acestea, pe Felix nu îl împovărează cu o căsnicie prematură, nepotrivită carierei sale, lăsându-l în mediul provincial unde se află, să-şi găsească succesul, şi, după moartea lui moş Costache, pleacă în străinătate cu Pascalopol. Mai târziu, acesta se desparte de ea, din cauza marii diferenţe de vârstă, redându-i libertatea, şi ea îşi găseşte fericirea pe alte tărâmuri, departe de ţară.

În finalul romanului, de la fata inocentă, „nebunatică", plină de candoare juvenilă, Felix rămâne cu imaginea unei femei aparent necunoscute, insistând, prin descriere portretistică, asupra trăsăturilor definitorii ale personajului, o „doamnă foarte picantă, gen actriţă întreţinută", pe care nici nu o recunoaşte din prima clipă. „Speriat", Felix îndulceşte liniile portretului, observând că „femeia era frumoasă, cu linii fine", nefiind însă, pentru el, Otilia, „fata nebunatică" rămasă în amintire, pentru că, peste ani, „un aer de platitudine feminină stingea totul". Dacă pentru Pascalopol acea „fată delicioasă" de demult a rămas încă „o enigmă", pentru Felix această „fotografie mişcată" nu mai înseamnă nimic.

AGLAE. Este tipul „babei absolute", „fără cusur în rău", după cum o caracterizează Weissmann, trăsătură tipică manifestată în toate împrejurările. Este aspră cu soțul ei, Simion, pe care-l internează într-un ospiciu, și autoritară cu propriile-i odrasle, Olimpia, Titi și Aurica. Îndată ce moș Costache suferă un atac de cord, Aglae preia conducerea casei, ca un căpitan ce-și simte nava amenințată de vitregiile naturii. Față de Otilia manifestă dușmănie, pentru că fetele ca ea sunt făcute să trăiască discret, cu băieții de casă bună, cum este Titi, lucru ce nu se împlinește, dar și pentru că Otilia se află în atenția lui Felix, a lui Pascalopol și a lui moș Costache.

Felix, personaj-reflector, îi face Aglaiei, prin descriere, prin caracterizare directă, un portret fizic cu sugestii de ordin moral. Este un portret al unei femei mature, cum se spune în text, cu o ținută destul de îngrijită, rezultată din „părul negru pieptănat bine într-o coafură japoneză" și din îmbrăcămintea potrivită vârstei, „bluză de mătase neagră", închisă la gât cu o „mare agrafă de os", cam „sugrumată la mijloc cu un cordon de piele". Prezența unui „cesuleț de aur" marchează interesul pentru bijuterii și lucruri scumpe. Fizionomia este însă mult mai expresivă pentru caracterizarea personajului, având contingență cu psihologia lui. Impresia generală este de antipatie de la prima privire a observatorului, care folosește epitete depreciative, negative. Fața Aglaei este „gălbicioasă", aspect al unei fanări accentuate, buzele sunt „subțiri, acre", semn al unei răutăți pe care nu o poate ascunde, nasul este „încovoiat și acut", specific persoanelor agresive, luptătoare, ochii sunt „bulbucați", cu „aceeași mișcare moale a pleoapelor", asemănând-o cu moș Costache, fratele ei, nu numai ca formă, ci și printr-o anume oboseală existențială, vădită aici și prin obrajii „brăzdați de câteva cute mari, acuzând o slăbire bruscă".

CAMIL PETRESCU

CAMIL PETRESCU (1894-1957). Prozator, dramaturg, poet și eseist. Alături de Eugen Lovinescu și de G. Călinescu, este una dintre marile conștiințe literare ale generației interbelice. Spirit neliniștit, de înaltă intelectualitate, receptiv la experiențele literare ale vremii, Camil Petrescu dă la iveală o operă diversificată ca formă și specii literare, dar unitară în tematică și conținut, cuprinzând poezie, proză, teatru, eseistică, filozofie, chiar note de jurnal și de călătorie:

Poezie:

„Versuri" (1923), scrise sub impresia Primului Război Mondial, încheiat de curând: „cultivă cu o mare virtuozitate apocalipticul" și „teroarea de o primejdie anonimă", războiul apărând „monstruos, universal, hotărât de trâmbițe divine" (G. Călinescu), idei reluate în proză în romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război"; tot aici tânărul Camil Petrescu afirmă dramatic: „Eu am văzut idei", temă fundamentală, tratată și în drama „Jocul ielelor".

„Transcendentalia" (1931), poezie filozofică, în care fixează „imposibilitatea spiritului de a cunoaște absolutul" (Eugen Lovinescu).

Romane:

„Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" (1930), „Patul lui Procust" (1933), „Un om între oameni" (trei volume, 1954-1957), în care scriitorul face concesii ideologice și estetice noii orânduiri instaurate, celei comuniste.

Piese de teatru:

„Jocul ielelor" (1919), „Act venețian" (1919), „Suflete tari" (1925), „Danton" (1924-1925), „Mitică Popescu" (1926), „Mioara" (1923) etc. Aduce o importantă contribuție la dezvoltarea dramei de idei în perioada interbelică.

Eseuri, studii și articole de critică literară, estetică și filozofie:

„Teze și antiteze„ (1936), „Modalitatea estetică a teatrului" (1937), „Husserl – o introducere în filosofia fenomenologică" (1938).

Un eseu-pamflet: „Eugen Lovinescu sub zodia seninătății imperturbabile" (1939).

Opera lui Camil Petrescu, oricât de diversificată ar părea aici, „prezintă o excepțională unitate, sub trei aspecte: **al problematicii, al spiritului polemic** în care este scrisă și **al facturii artistice**" (Ov. S. Crohmălniceanu).

Sub aspectul problematicii, întâlnim la Camil Petrescu **o acută dramă a intelectualului**, inculcată atât în romanele sale, „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" şi „Patul lui Procust", cât şi în cele mai reuşite piese de teatru, „Jocul ielelor", „Suflete tari", „Danton", „Act venețian", „Bălcescu".

Eroii lui Camil Petrescu exprimă impactul intelectualului cu lumea înconjurătoare; ei sunt: student sărac, devenit apoi bogat, căsătorit din dragoste (Gheorghidiu), ziarist şi poet (Ladima), conducător politic (Bălcescu, Danton), ostaş (Pietro Gralla), militant social şi politic (Gelu Ruscanu). Sunt însetați de absolut, **absolutul în dragoste** (Ştefan Gheorghidiu, Pietro Gralla, Andrei Pietraru), **în justiție** (Gelu Ruscanu), **în înfăptuirea programelor politice** (Bălcescu). Robespierre, din „Danton", este un spirit mult prea geometric, judecând lumea din perspectiva restrânsă a viziunii sale; în „Jocul ielelor", Gelu Ruscanu se sinucide pentru că nu se face dreptate şi criminalul, Sineşti, nu este pedepsit; în „Act venețian", Pietro Gralla devine extrem de slab în momentul când află că soția îl înşală cu un personaj mărunt.

Manualul ART 2

ULTIMA NOAPTE DE DRAGOSTE, ÎNTÂIA NOAPTE DE RĂZBOI

PREMISE TEORETICE ALE ROMANULUI MODERN:

- Camil Petrescu este adeptul unei noi formule estetice, promovate de curentul modernist de la „Sburătorul" lui Eugen Lovinescu, vizând trecerea de la romanul de inspirație rurală la **romanul citadin**, care oferă scriitorului o mai mare diversitate şi profunzime tematică: „Cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o țigară, cu cârciuma din târguşorul de munte şi gospodăria cu trei coteţe a dascălului din Moldova nu se poate face roman şi nici măcar literatură. Literatura presupune fireşte probleme de conştiință. Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiință sunt posibile." („De ce nu avem roman", 1927);
- totodată, scriitorul pune în discuție tehnicile narative ale romanului obiectiv, în primul rând caracterul omniscient al naratorului, în studiul „Noua structură şi opera lui Marcel Proust" (1934):

„Care e până la Proust concepția romancierilor, cam din orice şcoală s-ar fi declarat şi oricât de mari ar fi fost, despre artist, despre om, despre artă? O construcție raționalistă, deductivă, apodictică, tipizantă.

Romancierul e mai întâi un om omniprezent, omniscient. Casele par pentru el fără acoperişuri, distanțele nu există, depărtarea în vreme de asemenea nu. În timp ce pune să-ți vorbească un personaj, el îți spune în acelaşi alineat unde se găsesc şi celelalte personaje, ce fac, ce gândesc exact, ce năzuiesc, ce răspuns plănuiesc. Cât însă poate şti cu adevărat, cât se poate ghici măcar, ați văzut şi d-voastră. Se confundă, cum v-am spus, o propunere de realitate, dedusă, cu realitatea originară.

Ca să evit asemenea grave contradicții, ca să evit arbitrariul de a pretinde că ghicesc ce se întâmplă în cugetele oamenilor, nu e decât o singură soluție: Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simțurile mele, ceea ce gândesc *eu*... Aceasta-i singura realitate pe care o pot povesti... Dar aceasta-i realitatea conştiinței mele, conținutul meu psihologic... [...] Eu nu pot vorbi onest decât la persoana întâi...";

- scriitorul abordează aşadar teoretic **experiențele literare şi estetice** pe care le încearcă asupra romanului; acesta **nu va mai fi factologie pură, simplă relatare de**

evenimente, ca în romanul tradiţional, ci **acută analiză psihologică**, radiografiere a ecourilor pe care evenimentele le au în conştiinţa personajelor;

- de aici rezultă şi conceptele conexe promovate de Camil Petrescu:
  - **autenticitatea**, prin inserarea jurnalului în desfăşurarea epică, vocea auctorială fiind la persoana întâi, a **personajului-narator** („Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc *eu*...");
  - **substanţialitatea**, prin descrierea prezentului mental, prin „această aşezare a *eului* în centrul existenţei, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin ele e singura realitate înregistrabilă, acest *video* analog lui *cogito*..." (*ibidem*);
  - **memoria involuntară, fluxul conştiinţei**: „În constituţia prezentului, ca atare, în fluxul conştiinţei mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, afirmaţii, negări absolute, intră şi amintirile. [...] Dacă m-aş lăsa în voia amintirii, acum când vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură..." (*ibidem*);
  - **anticalofilia**, negarea stilului frumos, căutat, inautentic, propriu romanului tradiţional: „Se poate recunoaşte în această psihologie alternantă cu «elocinţa» şi scrisul «frumos» nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă a literaturii veacului al XIX-lea..." (*ibidem*).

TIPOLOGIA ROMANULUI:

- după tematică:
  - **roman citadin**, cu o problematică acută, vizând **puternice drame existenţiale şi de conştiinţă, drama intelectualului**, prin inadaptabilitatea personajului principal la mediocritatea vieţii cotidiene;
  - **roman de dragoste**, „romanul unui sentiment" – gelozia, prin prezentarea evoluţiei relaţiilor dintre personajele principale, Ştefan şi Ela Gheorghidiu;
  - **roman de război**, care dă o viziune modernă asupra acestui fenomen social şi politic;
  - **roman social**, având ca teme secundare, unele chiar de origine balzaciană, **moştenirea** (moştenirea unchiului Tache trezeşte invidii şi dispute), **arivismul** (Nae Gheorghidiu, îmbogăţit prin zestre, este un fel de Stănică Raţiu din „Enigma Otiliei", de G. Călinescu), **radiografierea mediilor citadine şi mondene** etc.;
- după tehnica narativă: **roman subiectiv**, de analiză psihologică, prin viziunea narativă adoptată de scriitor;
- după curentul literar în care se încadrează: **roman realist**.

CONSTRUCŢIA SCENARIULUI NARATIV:

- **viziunea narativă** este „**împreună cu**", a unui **personaj-narator**, implicat în desfăşurarea acţiunii; naratorul nu ştie mai mult decât personajul (narator = personaj); relatarea se face la persoana I, scoţând în evidenţă trăirile protagonistului, ca reflex al unor evenimente exterioare, trecute însă, prin reflectare la nivelul conştiinţei, în plan secund; de aici rezultă toate caracteristicile romanului subiectiv, esenţial diferite de ale romanului obiectiv;
- în aceste condiţii, naratorul foloseşte preponderent **focalizarea internă**, concentrându-se asupra propriei experienţe de viaţă, evidenţiate pe două planuri, relativ simetrice în arhitectura interioară a romanului: **drama unei iubiri eşuate** şi **experienţa războiului**;
- **relaţiile spaţiale şi temporale**: în romanul subiectiv prevalează dimensiunea temporală a prezentării evenimentelor; specifică este **acronia**, suspendarea linearităţii

evenimentelor, datorată memoriei involuntare, prin care amintirile se înregistrează spontan, nedirijat, nefiind căutate intenționat; de aceea, sunt prezente multe **analepse** (întoarceri în trecut), care urmează fluxul conștiinței și relativizează timpul; **spațiul** își pierde astfel, în romanul subiectiv, rolul predominant în constituirea cadrului acțiunii; devine **spațiu interior**, supus determinărilor și oscilațiilor temporale ale memoriei involuntare.

PERSONAJELE:

- **personaje principale**:

- Ștefan Gheorghidiu; student la filozofie, sărac, care trăiește din greu, împreună cu surorile sale, din pensia modestă de văduvă a mamei; tipul intelectualului superior, cu o sensibilă acuitate analitică, trecând prin filtrul rațiunii tot ceea ce se întâmplă, refuzând să trăiască altfel decât conștient dramele cotidiene; ca toți intelectualii din operele camilpetresciene, Gheorghidiu traversează drame de conștiință, cu o exasperantă luciditate, deviza scriitorului fiind, de altfel, „Câtă luciditate, atâta dramă"; căsătorit din dragoste cu o frumoasă colegă de facultate, protagonistul trăiește o dramă de conștiință, generată de **incertitudinea în iubire**, compensată apoi prin experiența războiului; Ștefan Gheorghidiu este **un inadaptat superior**, care aplică dragostei și existenței propria viziune însetată de ideal, un fel de **pat al lui Procust** care nu are contingență cu valoarea și cu realitatea personajului feminin. Între ideal și realitate se instituie o evidentă disjuncție, între cei doi soți neexistând o comunicare sufletească autentică; eliberat, printr-o moștenire, de grijile materiale, personajul nu reușește totuși să-și câștige independența și să se izoleze în „turnul de fildeș" al eroilor lui Camil Petrescu; Gheorghidiu își iubește soția, dar aceasta este un produs al lumii din jur și, vrând-nevrând, trebuie să participe la viața mondenă, să frecventeze personaje cu preocupări meschine, să facă excursii în grup, să se prefacă interesat de modă, de dans, de alte frivolități ce fac parte din sfera de existență a soției sale; Gheorghidiu observă cu minuție comportarea soției sale în societate, aparenta ei atracție pentru un om de lume, Gregoriade, cu care crede că Ela îl înșală, sentimentul geloziei atingând cote insuportabile;

- Ela e o fată orfană, crescută de o mătușă; este o femeie frumoasă, dar cât se poate de obișnuită, cu manifestări de tandrețe și de feminitate, copilăroasă, sensibilă, alintată, sub care se ascund suficiență, egoism și mărginire; la început, dragostea Elei are un efect acaparator, care tinde să anihileze personalitatea lui Gheorghidiu; după ce pătrunde în lumea mondenă a Bucureștiului, Ela participă, cu însuflețire, la un proces de înstrăinare față de adevăratele sentimente și valori umane; pierzându-și treptat farmecul inițial, soția lui Gheorghidiu devine **o doamnă Bovary**, în căutare de bucurii minore și de escapade facile;

- **personaje secundare**:

- unchiul Tache este bogat, avar, ursuz; spre surprinderea tuturor, îi lasă lui Ștefan Gheorghidiu o avere considerabilă, încredințată spre administrare celui de-al doilea unchi, Nae, în schimbul unei consistente rente lunare;

- Nae Gheorghidiu, un cunoscut avocat și om politic, afabil și glumeț, îmbogățit prin zestre, totuși personaj terestru, plat, care se înjosește pentru obținerea unei averi cât mai mari, a unei poziții politice cât mai importante; pentru Ștefan Gheorghidiu, el este un **personaj detestabil**: se căsătorește cu o femeie urâtă numai pentru banii ei, se comportă servil față de cei cu o mare avere etc.;

- **personaje episodice**, ofițerii de pe front; căpitanul Dimiu, neconformist, care nu poartă chipiu franțuzesc, după moda ofițerilor mai tineri, ci modelul „Regele Carol I", căpitanul Floroiu, „puțintel, delicat și cu fața blond-șters", căpitanul Corabu, maiorul Dolescu, soldații de pe câmpul de luptă ș.a.

Comentariu literar

Romanul „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război" răspunde, ca tematică şi structură narativă, tendinţei moderniste promovate de cenaclul „Sburătorul", condus de criticul literar Eugen Lovinescu, aceea de a se trece, în literatura română, de la romanul **rural** la romanul **citadin**, într-o necesitate de **sincronizare** cu **spiritul veacului**, cu experienţele literare europene. Camil Petrescu însuşi observa, într-o dezbatere asupra romanului („De ce nu avem roman", 1927), că e necesar ca literatura să împărtăşească o problematică mai profundă, drame mai puternice decât temele provinciale şi rurale ale literaturii anterioare: „cu eroi care mănâncă trei săptămâni cinci măsline, care fumează doi ani o ţigară, cu cârciuma din târguşorul din munte şi gospodăria cu trei coteţe a dascălului din Moldova nu se poate face roman şi nici literatură. [...] Trebuie să ai deci ca mediu o societate în care problemele de conştiinţă sunt posibile.".

Camil Petrescu scrie deci un **roman citadin**, cu o problematică acută, vizând **puternice drame existenţiale şi de conştiinţă**. Cele două părţi ale romanului „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", redactate la persoana întâi, pentru a le spori nota de autenticitate, au fiecare **câte o temă distinctă**. Prima este **radiografia unui sentiment, gelozia**, cea de-a doua relatează **experienţa contactului nemijlocit cu moartea pe front** (o subtilă corelaţie între **eros** şi **thanatos**, în care întâlnirea cu moartea fortifică personajul şi îl vindecă, în final, de dramele sentimentale). Partea a doua este, de fapt, **un jurnal de război** (Ov. S. Crohmălniceanu stabileşte filiaţii cu romanele lui Stendhal „Roşu şi negru" şi „Armance", pentru trăirile erotice, şi cu „Mănăstirea din Parma", cu personajul Fabrice del Dongo, în bătălia de la Waterloo, pentru **viziunea haotică asupra războiului**). Romanul lui Camil Petrescu exprimă un „dosar de experienţe", este **autentic** prin inserarea jurnalului în desfăşurarea epică, vocea auctorială fiind la persoana întâi, a **personajului-narator**, şi **substanţial** prin prezentarea unor probleme profunde şi grave de conştiinţă. În structura narativă sunt incluse tehnici celebre în epocă: de la Proust, preia **procedeul memoriei involuntare**, prin care amintirile se înregistrează spontan, nedirijat, nefiind căutate intenţionat, şi de la James Joyce **fluxul conştiinţei**.

Pe aceste arii tematice Camil Petrescu îşi aplică **experienţele literare şi estetice** pe care le încearcă asupra romanului. Acesta **nu va mai fi factologie pură, simplă relatare exterioară de evenimente**, ca în romanul tradiţional, ci **acută analiză psihologică**, radiografiere a ecourilor pe care evenimentele le au în conştiinţa personajului principal. Ştefan Gheorghidiu, student la filozofie, este un intelectual superior, cu o sensibilă acuitate analitică, trecând prin filtrul raţiunii tot ceea ce se întâmplă, refuzând să trăiască altfel decât conştient dramele cotidiene. Ca şi ceilalţi intelectuali din operele camilpetresciene, Gheorghidiu traversează drame de conştiinţă, cu o exasperantă luciditate. De altfel, deviza scriitorului este: „Câtă luciditate, atâta dramă".

Subiectul romanului se organizează în jurul dramei de conştiinţă a personajului principal, generată de **incertitudinea în iubire**. Ştefan Gheorghidiu este un student sărac, care trăieşte din greu, împreună cu surorile sale, din pensia modestă de văduvă a mamei. Logodit cu o frumoasă colegă de facultate, Ela, Gheorghidiu amână nunta până la obţinerea licenţei, întrucât banii puţini nu-i ajung să-şi întreţină o familie. Ela este şi ea o fată orfană, crescută de o mătuşă. Gheorghidiu are doi unchi, unul bogat şi avar, Tache, altul binevoitor şi glumeţ, Nae Gheorghidiu, un cunoscut avocat şi om politic. Deşi nu-şi agreează şi nu-şi cultivă rudele, pe care le dispreţuieşte pentru preocupările lor mercantile, Ştefan Gheorghidiu devine, spre surprinderea tuturor, moştenitorul unchiului Tache, care-i lasă o avere considerabilă, încredințată spre administrare celui de-al doilea unchi, Nae Gheorghidiu, în schimbul unei consistente rente lunare.

Eliberat astfel de grijile materiale, personajul se poate dedica preocupării sale favorite, filozofia, consacrându-se în linişte studiului. Ştefan Gheorghidiu nu reuşeşte totuşi să-şi câştige independenţa şi să se izoleze în „turnul de fildeş" al eroilor lui Camil Petrescu. Gheorghidiu îşi iubeşte soţia, dar aceasta este un produs al lumii din jur şi, vrând-nevrând, eroul trebuie să participe la viaţa mondenă, să frecventeze personaje cu preocupări meschine, să facă excursii în grup, să se prefacă interesat de modă, de dans, de alte frivolităţi ce fac parte din sfera de existenţă a soţiei sale.

Ştefan Gheorghidiu este, în fond, **un inadaptat superior**, care aplică dragostei şi existenţei propria viziune însetată de ideal, un fel de **pat al lui Procust** care nu are contingenţă cu valoarea şi cu realitatea personajului feminin. Între ideal şi realitate se instituie o evidentă disjuncţie, între cei doi soţi neexistând o comunicare sufletească autentică. Ela Gheorghidiu este o femeie frumoasă, dar cât se poate de obişnuită, cu manifestări de tandreţe şi de feminitate, copilăroasă, sensibilă, alintată, sub care se ascund suficienţă, egoism şi mărginire. Îl urmează pe Gheorghidiu la seminarii, ca nu cumva să flirteze cu colegele, deşi nu are înclinaţie pentru speculaţiile intelectuale, fapt vădit dintr-o antologică lecţie de filozofie ce se desfăşoară în patul conjugal. Dragostea Elei are, astfel, un efect acaparator, care tinde să anihileze personalitatea lui Gheorghidiu. **Drama** lui nu este de fapt a geloziei, ci **a iubirii înşelate, a setei de certitudine**. Personajul observă cu minuţie comportarea soţiei sale în societate, aparenta ei atracţie pentru un om de lume, Gregoriade, cu care crede că Ela îl înşală. Sunt remarcabile paginile de acută observaţie pe care le face Gheorghidiu asupra acestui posibil cuplu amoros, sentimentul geloziei atingând cote insuportabile.

În această stare sufletească de incertitudine, la intrarea României în Primul Război Mondial, eroul este mobilizat şi participă la luptele din zona Rucăr-Bran şi de pe Valea Prahovei, făcând observaţii asupra **dramei războiului**; el trăieşte experienţa majoră a acestuia, putând să o compare cu proporţiile exacte ale **dramei sale sentimentale**, pentru care, la un moment dat, era în stare să dezerteze de pe front. În final, se desparte de Ela, lăsându-i întreaga avere.

Dincolo de această intensă dramă de conştiinţă, se derulează **realitatea obiectivă**, cu bine cunoscutele teme, unele chiar de origine balzaciană: **moştenirea** (unchiul Tache este avar, ursuz, bătrân, moştenirea trezeşte invidii şi dispute), **arivismul** (Nae Gheorghidiu, îmbogăţit prin zestre, este un fel de Stănică Raţiu din „Enigma Otiliei", de G. Călinescu), **radiografierea mediilor citadine şi mondene** etc.

Cauza principală a dramei lui Gheorghidiu provine din **situarea meditaţiei sale filozofice într-un spaţiu inadecvat**, ilustrat prin două metafore esenţiale ale întregii opere a lui Camil Petrescu: **jocul ielelor**, exprimând **tentaţia absolutului, şi patul lui Procust**, simbol al limitării, al **constrângerii realului să se supună iluziei**. Rezultatul conjugării acestor două intenţii contradictorii este că, în ciuda frământărilor sale interioare, chiar dacă este un filozof, Gheorghidiu nu poate depăşi stadiul teoriilor şi al iluziilor, crezând, în mod aproape schopenhauerian, că lumea se modelează **după voinţa şi reprezentarea** lui.

În primul rând, Gheorghidiu proiectează iluziile sale procustiene asupra propriei soţii. Obţinerea absolutului în iubire, printr-o imperfectă reiterare a mitului lui Pygmalion, urmează, după Gheorghidiu, algoritmi, scheme, o serie de procese definitorii: el încearcă să-şi ridice soţia la nivelul abstracţiunilor sale teoretice, îi ţine lecţii de filozofie, raportează povestea lor de dragoste la proporţiile marilor evenimente. De remarcat este şi concepţia metafizică asupra lumii, redată printr-o parabolă despre un student la filozofie, venit de la Oxford, detestat de tatăl său, după ce afirmase că totul, masa, vinul, inclusiv tatăl sunt o creaţie a simţurilor sale. Discuţia despre filozofii raţionalişti, Toma d'Aquino, Sfântul Anselm, despre episcopul Berkeley, Francis şi Roger Bacon, despre empirişti, se desfăşoară în patul conjugal. Prin opoziţie cu eroul principal, căpitanul Corabu, crescut la ţară, un personaj de provenienţă rurală, concepe dragostea în manieră realistă, mai mult burgheză, a unei rigidităţi de început de secol: cei doi companioni trebuie să se respecte unul pe celălalt şi să trăiască într-o linişte monahală. Or, Gheorghidiu, care este o fire neliniştită, hipersensibilă, omul care „a văzut idei", marcat, ca şi alţi eroi ai lui Camil Petrescu, de „jocul ielelor", nu poate percepe această dimensionalitate străină propriilor concepţii despre dragoste. De aceea, în finalul romanului, crede că şi despărţirea a doi oameni legaţi mult timp de sentimente puternice trebuie să fie spectaculoasă, nemaipomenită.

Dragostea lui Gheorghidiu este plină de suspiciuni; stăpânit de un caracter dilematic, personajul poate găsi ceva suspect în fiecare dintre gesturile soţiei sale: „Îmi petreceam timpul spionându-i prieteniile, urmărind-o, făcând probleme insolubile din interpretarea unui gest, din nuanţa unei rochii şi din informarea lăturalnică despre cine ştie ce vizită la vreuna din mătuşile ei.". Toate aceste detalii comportamentale, observate şi analizate cu minuţie, alimentează sentimentul de gelozie al personajului, care sporeşte pe tot parcursul romanului. Gelozia ajunge la paroxism în mai multe momente, într-o excursie, redată în câteva pagini magistrale, sau, ultima dată, când Ştefan Gheorghidiu se află pe front şi asistă la o discuţie la popotă despre fidelitate, hotărându-se brusc să-i redea Elei „tot trecutul" şi libertatea, aşa cum o concepe ea. Ca regulă, gelozia aparţine personajelor turmentate de real, trăind obsesiv fiecare clipă, pentru care coordonatele vieţii pendulează între iubire şi moarte, între doi poli, reprezentaţi de războiul mai subtil al sentimentelor, de gelozie, dar şi de războiul adevărat, în care moartea este condiţia dominantă.

Drama lui Gheorghidiu se acutizează şi în raport cu celelalte personaje. Cei bogaţi sunt analizaţi de el cu un teribil spirit critic: „De cele mai multe ori, părintele, care lasă avere copiilor, le transmite şi calităţile prin care a făcut averea: un obraz mai gros, un stomac în stare să digere şi ouă clocite, ceva din sluţenia nevestei luate pentru averea ei...". Lumea în care pătrunde Gheorghidiu este bazată, prin excelenţă, pe fiziologia banului; cei fără avere nu supravieţuiesc sau aşteaptă să moştenească averea de la cei ce o posedă. Nae Gheorghidiu este un astfel de personaj, un arivist care face tot ce este posibil pentru a pune mâna pe averea unchiului Tache. Marionetele unei astfel de lumi sunt snobii, personaje artificiale, care îşi ascund golul interior printr-o serie nesfârşită de banchete, de excursii şi de recepţii. După moartea unui astfel de personaj, se va întâmpla mereu acelaşi lucru: moştenitorii îi vor lua averea şi totul se reia de la capăt. Unchiul Tache are, prin întâlnirea cu Ştefan Gheorghidiu, această revelaţie finală, care-i conferă ieşirea dintr-un cerc vicios, şi îi lasă lui toată averea, fapt pe care Nae, celălalt unchi, avocat de profesie, îndeletnicindu-se şi cu politica, nu-l poate înţelege. Nae Gheorghidiu este personajul terestru, aplatizat, care se înjoseşte pentru obţinerea unei averi cât mai mari, a unei poziţii politice cât mai importante, pentru conservarea puterii acumulate. El este, pentru Ştefan Gheorghidiu, un personaj detestabil, fiecare acţiune conducând la împlinirea acestui scop: se căsătoreşte cu o femeie urâtă numai pentru bani, se comportă servil faţă de cei cu o mare avere, pentru a dobândi şi el o parte însemnată.

De fapt, toate rubedeniile lui Gheorghidiu se dovedesc la fel de oarbe în încercarea de a pune mâna pe o parte a averii lăsate de unchiul Tache. Este, şi aceasta, altă latură a veşnicei lupte pentru existenţă, tot un fel de război, cu acţiuni estompate de convenienţe şi de false dovezi de politeţe. Lumea devine, pentru Gheorghidiu, un mediu

ostil, în care toți ceilalți se comportă cu perfidie, în cele din urmă cu josnicie. Tema aceasta, *homo hominis lupus*, este universală: scârbit de propria inconsistență existențială, în care zilele trec foarte repede, omul încearcă să compenseze toate acestea cu o trecătoare glorie, dată fie de bani, fie de poziția socială: „Lupul crede sincer că mielul îi tulbură apa, și despotul, care ucide mii de oameni, o face pentru că e sincer convins că altfel va fi ucis el.". Depersonalizarea pe care o suferă toți cei din jurul lui Gheorghidiu îi transformă în simple manechine, de un egoism feroce, fără o filozofie adâncă de viață, dar pragmatici, pragmatism în care capacitatea de a distinge binele de rău, moralul de imoral devine inutilă.

Gheorghidiu trăiește într-o astfel de lume, devenită deodată **străină**, alunecoasă, vag periculoasă. Ceea ce observă cu uimire Ștefan Gheorghidiu este că și soția sa participă, cu însuflețire, la acest proces de înstrăinare față de adevăratele valori umane, pe care o generează dependența de bani. Spiritul mercantil este supus aici unei critici nimicitoare: banul este o excrescență monstruoasă, indispensabilă însă într-o societate meschină. Iar ceea ce nu pricepe profesorul de filozofie este că el nu poate schimba această matrice, rămânând, până în momentul experienței directe a războiului și al vizualizării morții, un visător.

Prinse în acest mecanism inevitabil, urmând legi implacabile, celelalte personaje ale romanului se comportă în virtutea unei predestinări existențiale, a instinctelor acaparatoare: deputatul Nae, „lătrător și demagog" („Nene Tache, de ce să intrăm, când putem avea Ardealul fără război? [...] De altfel, eu am încredere în steaua României"), încearcă să pună mâna pe o fabrică de metalurgie, pentru a scoate și mai mulți bani, nevasta lui Gheorghidiu chiar ajunge să fie din ce în ce mai interesată de afaceri, devenite singurul scop al vieții sale. Nae își urmărește interesele până în pânzele albe: toate acțiunile sale sunt calculate îndelung, iar cei căzuți în capcană devin victime ușoare, cum este și cazul unui rival, Lumânăraru, ajuns servitor de ocazie, după ce greșise, în urma unei manevre copilărești, intrarea în producție a unei fabrici de metalurgie câștigate la licitație. Într-o astfel de lume, în care fiecare urmează o strictă ierarhie („Mă, oala de noapte a lui Brătianu o duce conu Alecu, eu i-o duc pe-a lui conu Alecu, și tu, dacă vii în partid, o s-o duci pe-a mea."), sunt permise toate gesturile, iar femeile frumoase sunt folosite pentru a capta bunăvoința celor sus-puși.

Un alt tip de personaj explicitat de Camil Petrescu este **imbecilul**, cel ce nu reușește să facă decât declarații furtunoase, având menirea de a atrage publicul, de a-l face curios, chiar dacă valoarea de adevăr a acestor declarații este nulă. Idiotul perfect crede că războiul se poate câștiga cu mâinile goale, fiind suficientă numai prezența soldatului român pe câmpul de luptă pentru ca armatele străine să se teamă și să fugă din fața lui. Acesta nu este singular: idioți sunt toți, parlamentari, politicieni, corupți, semnatari care așteaptă printr-un cabinet de minister. Ei nu își pot învinge banalitatea gândirii, potrivit căreia lucrurile sunt fie albe, fie negre. Lipsit de o analiză profundă a lumii este și Gheorghidiu, prins în vârtejul dragostei sale, tulburat ori de câte ori femeia iubită nu se mai întoarce la timp acasă.

În **jurnalul de front**, grija pentru detaliu exprimă consecvența programatică a scriitorului anticalofil, preocupat de absența oricăror implicații stilistice, apreciind compoziția amorfă, la fel ca în romanul lui Proust, „În căutarea timpului pierdut" („À la recherche du temps perdu"). Lumea discută, fără să cunoască fenomenul, despre flagelul războiului: „– Domnule, românii e deștepți... Ți-o spun eu... – Păi bine, domnule Predescu, atunci de ce nu intrăm? Că eu nu cred ce susțin unii, că nu suntem pregătiți... – Ce pregătire, domnule? Ce pregătire?... Că mă omori cu zile. Ce să te mai pregătești? – N-avem tunuri ... cine știe? N-ai tunuri?... Ce nevoie ai de tunuri, domnule?... de asta are nevoie neamțul și franțuzul, că sunt crescuți în puf... Dumneata știi cum e românul, domnule? Nădejdea lui e baioneta... Că o vâră până în prăsele... Și dacă se rupe, dă cu patul armei.". Stilul anticalofil este, în același timp, adecvat viziunii demitizante pe care Camil Petrescu o aplică războiului. Oamenii de pe câmpurile de luptă sunt coborâți de la stadiul de erou, specific epopeilor vechi, din sferele luptei legendare, dusă până la capăt, la acela de simpli muritori, incapabili să reziste unei banale dureri de burtă, cu atât mai puțin unei conflagrații moderne. Războiul este purtat de armata română cu o tehnică rudimentară, cum se observă din primele capitole ale părții a doua: șanțurile de apărare sunt niște tranșee pline cu apă, în fața lor fiind plasate fortificații ridicole, gen gură de lup. Chiar ofițerii au adânci metehne de provincial: ei își aduc și furculițe de acasă, fiind extrem de grijulii să nu le piardă, discuțiile de la popotă se desfășoară după ritualuri ad-hoc, ofițerii vorbind sfătoși ca niște pensionari despre evenimente din capitală, într-o lumină bolnăvicioasă, dată de o anemică lampă cu gaz. În acest cadru general, luptătorii nu sunt decât burghezi transplantați într-un mediu impropriu, fără afinități cu o astfel de încercare dură. Cu toate acestea, spectacolul real al războiului este terifiant, cu „mii de cadavre culcate în grămezi, ca lemnele în depozit". Din punctul de vedere al tehnicii folosite însă, „războiul nu e prea grozav": „pentru soldatul din prima linie nu există «luptă uriașă» sau «luptă neînsemnată». Soldatului îi este indiferent dacă moartea îl surprinde «într-o luptă cu mii de obuze» sau când stă de pază", pentru că moartea este un fenomen irepetabil și ireversibil. Exploziile se succed, taie respirația, determină convulsii epileptice soldaților, bucuroși după luptă că au scăpat cu viață. Totul devine un joc al norocului, pentru că unei lovituri directe nu îi rezistă nimeni. Numele unor ofițeri apar temporar în planul romanului, Orișan, maiorul Dolescu, Floroiu, parcă pentru a arăta provizoratul vieții individului în caz de război: ei sunt oameni care pot dispărea repede, așa cum se întâmplă cu „ungurul ce trăsese în mine" (în Gheorghidiu), „cu mustața mică, aspră, gura mică, groasă, ochii mici și umerii obrajilor ieșiți", bun trăgător. Colonelul e bătrân, urcușul pe o pantă îl istovește la culme, iar Gheorghidiu strigă: „– Coltu, înainte, Niculae, fuga, nu sta!". Ideea de război neserios, stendhaliană, unde oamenii pot muri totuși, este sugerată de Orișan: „– Că n-a fost serios, o arată și faptul că noi ne-am mișcat ca o turmă! N-a fost câmp de luptă! Un câmp de luptă modern face impresia că e deșert!".

Pentru Ștefan Gheorghidiu, războiul rezolvă toate problemele cu care se confruntă: gelozia pe care o are față de ușuratica femeie cu care este căsătorit, inutilitatea vieții sale de om al înaltei societăți. El chiar fuge de pe front pentru a descoperi adevărul, cu gândul de a se întoarce reconfortat; adică, dintr-un anumit punct de vedere, dezertează, dar este iertat. Prin toate acestea, ratând atât dragostea, cât și războiul, Gheorghidiu este unul dintre **intelectualii ratați** ai epocii interbelice, incapabili să-și realizeze propriile iluzii, trăind în fantasmele propriului **turn de fildeș**. El nu are **elanul vital** promovat, de pildă, de Henri Bergson, scriitor pe care Camil Petrescu îl frecventează și îl citează, și de aceea **eșuează** în dragostea pentru o femeie ce se dovedește nedemnă de o asemenea elevație spirituală, greșeală capitală pentru un om îndrăgostit de **ideal**. Iar averea nu-l ajută să-și depășească limitele existențiale.

Dincolo de a fi o dramă a intelectualului care nu se adaptează lumii în care trăiește, romanul este și o **cronică a deriziunii**: niciun personaj nu are autenticitatea umană pe care o visa romancierul, nici Nae Gheorghidiu, care ajunge probabil din întâmplare deputat, nici superiorii rezerviști, care, în plin război, își găsesc mai bine locul în oraș, în posturi insignifiante. Personajele principale suferă și ele acest proces de aplatizare, de scufundare, după drama trăită, în lumea comună, perfect anonimă și anodină. Pierzându-și treptat farmecul deosebit, nemaiieșind în evidență, soția lui Gheorghidiu devine o doamnă Bovary, în căutare de bucurii minore și de aventuri facile. Romanul se încheie cu această constatare tristă: „– A... pentru asta? Ce-a găsit la ea, dragă? Să ucidă pentru ea... nu mai putea găsi alta la fel?". Ştefan Gheorghidiu rămâne în cele din urmă un „cavaler" degradat, care se duce la război din sete de cunoaştere, normalizat în cele din urmă de monstrul distrugerii universale.

STRUCTURĂ ŞI SIMETRIE. Camil Petrescu este influenţat de tehnica narativă a lui Marcel Proust şi, într-un studiu polemic, „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", pune în discuţie structurile novatoare ale romanului modern. Practic, o frază a lui Proust de la corectură se întindea pe o pagină, iar ceea ce era adăugat mărea, în mod substanţial, dimensiunile romanului. Din cauza acestui tip de corectură, pe care şi Camil Petrescu îl practica, spre spaima tipografilor timpului, romanul „Ultima noapte, întâia noapte de război" are două părţi inegale, părând asimetric, deşi unitatea de ansamblu se menţine. Scriitorul schimbă cursul cronologic al naraţiunii, prin folosirea procedeului memoriei involuntare.

Tehnica memoriei involuntare creează o unitate de ansamblu a operei, referentul fiind unul singur, naratorul, care încearcă rememorarea timpului trecut reasamblând unităţile componente ale vieţii sale. „Ultima noapte de dragoste" semnifică sfârşitul iluziei, revelaţia calităţii umane mediocre a iubitei sale, accentuată de un eveniment atât de sângeros cum este războiul, în timp ce a doua parte a titlului, „întâia noapte de război", reprezintă începutul infernului, al unei lumi bântuite de spectrul luptelor absurde.

INOVAŢIE ŞI MODERNISM. Tratarea acestui subiect se particularizează aici prin aderenţa lui Camil Petrescu la ideologia cenaclului „Sburătorul" şi la teoria sincronismului, promovată de Eugen Lovinescu. Punctul de pornire îl constituie, în teoria lovinesciană, **principiul imitaţiei,** preluat de la Gabriel Tarde, vizând în esenţă imitarea societăţilor avansate de către cele rămase în urmă. Lovinescu limitează acest fenomen la domeniul vieţii sociale şi culturale, iar, în critica literară, îi dă aplicaţie nemijlocită în literatură. **Sincronismul** înseamnă acceptarea schimbului de valori, a elementelor care conferă modernitate şi noutate fenomenului literar. Prin modernizare, Lovinescu înţelege depăşirea unui spirit „provincial", evident tradiţionalist, de aceea literatura trebuie sincronizată cu „spiritul veacului". Criticul încearcă să corecteze teoria maioresciană a formelor fără fond, considerând că formele superioare pot să dinamizeze mutaţiile necesare la nivelul unui fond ce trebuie racordat la „spiritul veacului".

Camil Petrescu încearcă, prin experienţele sale, să construiască un roman citadin, de introspecţie şi de analiză, adaptându-l tehnicilor folosite în experienţele literare străine, ale lui Marcel Proust sau James Joyce, constând în memoria involuntară şi în fluxul conştiinţei. El se remarcă prin introducerea propriilor concepte estetice, **autenticitate, substanţialitate** şi **anticalofilie**, bazate pe interferenţa literaturii cu filozofia şi cu celelalte domenii ale cunoaşterii şi pe necesitatea sincerităţii depline a scriitorului în actul de creaţie artistică. Autenticitatea presupune, din partea scriitorului, „exprimarea în scris, cu sinceritate, a ceea ce a simţit, ceea ce a gândit, ceea ce s-a întâmplat în viaţa lui şi a celor pe care i-a cunoscut". Substanţialitatea dă esenţa, concreteţea trăirii, exprimată îndeosebi de consemnările directe ale experienţelor, de jurnale şi documente de conştiinţă, ca în „Patul lui Procust" sau în jurnalul de război din „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război".

ÎN LOC DE INTRIGĂ. Problema dezbătută în primul capitol al romanului, „La Piatra Craiului, în munte", este a unei poveşti de dragoste care se încheie tragic: „Un bărbat din aşa-zisa societate bună şi-a ucis nevasta necredincioasă şi a fost absolvit de vină de către judecătorii lui.". Cei care discută acest caz, la popotă, sunt căpitanul Dimiu, nonconformist, care nu poartă chipiu franţuzesc, după moda ofiţerilor mai tineri, ci modelul „Regele Carol I", căpitanul Floroiu, „puţintel, delicat şi cu faţa blond-şters", şi Corabu.

Căpitanul Dimiu susţine teza de bun-simţ, după care o femeie nu trebuie să devină nevastă, „dacă-i arde de altele". Însă el l-ar fi achitat pe cel în cauză dacă ar fi fost jurat, aplicând, în felul acesta, legea talionului. Căpitanul Corabu este, însă, neînduplecat: judecând în spiritul justiţiei germane, el se contrazice: „– Cu ce drept, să ucizi o femeie care nu te mai iubeşte? N-ai decât să te desparţi. Dragostea-i frumoasă tocmai pentru că nu poate cunoaşte nici o silnicie.". Nici căpitanul Floroiu nu este de altă părere: „– Cum poţi să ai cruzimea să siluieşti sufletul unei femei?".

Pentru Ştefan Gheorghidiu întreaga discuţie este o **mise en abîme** a poveştii sale de dragoste, atingând puncte dureroase ale intensului său zbucium lăuntric. De aceea intervine în discuţie printr-un gest nervos, atrăgând atenţia tuturor: „– Discuţia dumneavoastră e copilăroasă şi primară. Nu cunoaşteţi nimic din psihologia dragostei.". Gheorghidiu e de părere că „O iubire mare e mai curând un proces de autosugestie... Trebuie timp şi trebuie complicitate pentru formarea ei. De cele mai multe ori te obişnuieşti, greu, la început să-ţi placă femeia fără care mai târziu nu mai poţi trăi. Iubeşti întâi din milă, din îndatorire, din duioşie.".

Personajele de la popotă se înscriu într-un tipar al portretelor şi comportamentelor provinciale; astfel, căpitanul Floroiu este înalt, blond, şters, căpitanul Dimiu „e un neconformist", iar căpitanul Corabu este un „tânăr şi crunt ofiţer, cu şcoală germană, justiţiar neînduplecabil, «spaima regimentului»". Confruntarea cu tânărul Corabu pune în evidenţă caracterul puternic al lui Ştefan Gheorghidiu: „Căpitanul Corabu, care înfipt în picioare şi mult mai voinic decât mine mă aştepta, a înlemnit cu mâna ridicată, când a văzut pumnul meu crispat, gata să lovească. Mă simţeam alb, cu tot sufletul în aşteptare şi liniştit ca un cadavru. Era de altfel un fior în întreaga încăpere, care a făcut să nu mai respire nimeni. Căpitanul mi-a întâlnit privirea şi a rămas ca o linie. Cred că mi-a văzut în ochi privelişti de moarte, ca peisajele lunare. Au înţeles toţi că sunt hotărât să răspund şi apoi să mă omor. Niciodată n-am mai fost lovit ca bărbat şi cred că n-aş putea îndura asta. De altfel mai ajunsesem de două ori poate, în viaţa mea, până în acest prag. Ba, copil chiar, era să fiu sfâşiat de un buldog, care se năpustise asupra mea, dar i-am întâlnit într-o fulgerare privirea, şi a încremenit pe loc, ca şi mine alb atunci, ca şi azi, probabil.".

Personajul aşază femeia ideală în centrul lumii sale: planurile de viitor se fac în funcţie de preferinţele ei şi toate elementele lumii materiale se structurează monadic în jurul ei, slujind pe deplin marea, absoluta iubire: „Îţi construieşti casa pentru o femeie, cumperi mobila pe care a ales-o ea, îţi fixezi deprinderile cum le-a dorit ea. Toate planurile tale de viitor până la moarte sunt făcute pentru doi inşi.".

DRAGOSTEA ŞI ABSOLUTUL. Romanul se poate numi al **radiografiei unui sentiment**, al geloziei. Pentru Ştefan Gheorghidiu, iubirea este o „experienţă definitivă", o modalitate de receptare a lumii, a unei părţi a ei, prin intermediul introspecţiei psihologice. Tehnicile de creaţie sunt, în cazul romanului de analiză, **memoria involuntară, introspecţia, fluxul conştiinţei**. Memoria involuntară presupune rememorarea spontană a unei senzaţii, recuperarea unor fapte trecute, amplificate printr-o digresiune analitică ce pulverizează structura romanului. Introspecţia este o modalitate de sondare a eului sufletesc; **monologul interior** presupune o conversaţie a personajului cu el însuşi.

Gheorghidiu experimentează un fenomen al cunoaşterii definitive, încercând să definească femeia după propriile-i concepte, însă acest lucru nu-i reuşeşte. Ba mai mult, încercarea de modelare a Elei după dimensiunile unui iluzoriu pat al lui Procust este sortită eşecului. În cunoaşterea lumii, Gheorghidiu nu reuşeşte să atingă absolutul tocmai din incapacitatea de a ţine seama de caracterul haotic al societăţii şi al fiinţei umane, în general, de factorul întâmplător care guvernează existenţele individuale. Orice iubire se clădeşte pe seama unei autosugestii, pentru că personajele se situează într-un orizont de aşteptare. Autosugestia lui Gheorghidiu constă în incapacitatea lui de a percepe femeia de care se îndrăgostise în adevărata ei înfăţişare, aceea de personalitate amorfă, incapabilă să se supună restricţiilor „patului lui Procust" reprezentat de gândirea lui. Iubirea se clădeşte, în mare măsură, pe autosugestie, pe încercarea de a compune lumea după chipul şi asemănarea creatorului.

Inadaptabilitatea personajului ţine de natura lui psihică: el este chinuit de perspectiva unei iubiri perfecte, pure, în modul acesta reuşind să se facă notă singulară într-un peisaj al intereselor meschine, bazate pe utopii. Structura intelectuală, de factură clasică, va contribui, la rândul ei, la inadaptabilitatea personajului. Intelectualii, în modul în care îi percepe Camil Petrescu, aparţin unei atemporalităţi funciare, neputându-se adapta societăţii burgheze, care îi desconsideră. Din această categorie a inadaptaţilor fac parte şi George Demetru Ladima, Andrei Pietraru, Gelu Ruscanu.

Ştefan Gheorghidiu este iniţial un caz uman fericit, pentru că dobândeşte prin moştenire o mare avere, pe care nu încearcă să o folosească în mod special, ba chiar, plictisit de această faţadă a lumii moderne, o donează Elei. Inadaptabilitatea ţine de „hybris"-ul personajului, care nu înţelege lumea din jur decât dintr-un punct de vedere absolut, singura trăire puternică, cu rol de trezire la realitate, fiind războiul, cu întregul cortegiu de drame şi tragedii.

Idealul de existenţă al personajului constă într-o refugiere într-un „turn de fildeş" al speculaţiei filozofice şi al ideilor absolute, care îi generează drama existenţială. Este o utopie care îl protejează de universul ostil înconjurător, prin iluzia că a descoperit o fiinţă feminină ce se apropie de perfecţiune, o femeie superioară, interesată de filozofie, de ştiinţele spiritului. Este idealul absolutului în iubire şi al reiterării mitului lui Pygmalion. Până la urmă, Ela se dovedeşte o fiinţă mediocră, la fel ca alte femei, coborând în prozaic zbuciumul sufletesc al lui Gheorghidiu.

Femeia este, pentru Gheorghidiu, unică: „nu vream să mai cunosc pe nimeni, nu exista pentru mine decât femeia aceasta, cu rochia de culoarea caisei...". Modelul fizic ales de autor este al unei **donna angelicata** romantice, ideală, unicitate ce o înalţă spiritual la nivelul arhetipului feminin, nemuritor şi mereu tânăr. În acest portret se află germenele contrastului izbitor, ireductibil, din sufletul lui Gheorghidiu, cu femeia libertină de mai târziu, dedată experienţelor facile ale vieţii, care acceptă să se însoţească şi să flirteze cu avocatul Gregoriade, cu toate că acesta este un tip de cuceritor banal. Motivul pentru care întâlnim astfel de situaţii este decadenţa unei întregi perioade interbelice, a lumii moderne în general, relativizând principiile morale, sacrificându-le în folosul plăcerilor efemere. Între ipostaza ideală a femeii imaginate de Ştefan Gheorghidiu, de Penelopă aflată în aşteptarea iubitului de peste mări şi ţări, şi realitatea cruntă a celei care acceptă să flirteze cu primul venit, este o mare distanţă, aceea dintre arhetipul visat şi copia demitizată, dintre timpul sacru şi timpul profan. Această decădere imensă, remarcată şi în plan fizic, la sfârşitul romanului femeia devenind excesiv de matură, mai rotunjită, mai comună, este uşor de explicat. Decăzută din condiţia de femeie ideală, Ela este o răsfăţată a saloanelor mondene, dar numai atât. Ea este în fond o damnată a epocii, o ilustrare clară a faptului că vremea filozofilor s-a încheiat. Lumea de acum se bazează pe concepte şi practici mercantile, nemaifiind loc pentru iubirile unice, de felul celei a lui Tristan şi Isolda.

Ştefan Gheorghidiu vrea să întâlnească miracolul femeii unice. Prin aceasta se motivează şi refuzul, până la un punct, de a mai cunoaşte alte femei: personajul feminin trebuie să-şi păstreze aura ideală, să rămână înconjurată de o notă de mister, să nu cadă în prozaic. Desigur, acest fapt este o iluzie: Ela nu atinge piedestalul creat de Gheorghidiu şi el îşi va da seama de acest adevăr abia spre finalul romanului. Din postura unei iubiri ideale, însetat de ideile absolute, de „jocul ielelor", Gheorghidiu părăseşte pe oricine nu se încadrează în acest model. Iar trezirea lui la realitatea banală a femeii cu preocupări mărunte, cotidiene, figurând izgonirea din „turnul de fildeş" al unei lumi perfecte, este marcată simplu, fără resentimente. Gheorghidiu a iubit visul unei femei ideale, nu femeia în sine, contemporană sieşi. O atitudine care marchează, nu cum ar crede unii, un mizantropism exagerat, ci încercarea mitică de „eternă reîntoarcere" în paradisul pierdut.

Pentru Ştefan Gheorghidiu, facilitatea relaţiilor mondene degradate ale lumii suspuse i se pare stranie: „Cea mai mare surpriză a fost pentru mine că nevastă-mea însăşi, foarte ascultată din cauza frumuseţii ei, şi a cărei participare constituia un fel de motiv de succes pentru excursie, era aceea care a deranjat de două ori pe toată lumea, ca să izbutească să-l aibă în maşina noastră pe G., dansatorul abia cunoscut cu două săptămâni înainte.". În timpul excursiei de la Odobeşti, protagonistul surprinde gesturile deplasate ale Elei, surâsurile şi impresiile pe care şi le schimbă cei doi, intimitatea conjugală deranjată de o a treia persoană, de „un dezagreabil intrus". Atracţia Elei pentru intrusul care încetează să mai fie intrus este totală: „Pe drum, nevastă-mea n-a trăit decât prezenţa lui. Toate comentariile le-a făcut numai pentru el sau cu el.". Chiar evenimentele neînsemnate sunt prilejuri pentru câte un „A! care pornea însă din toată intimitatea ei de femeie şi vrea să spuie cu totul altceva decât spunea.". Ela este plină de vitalitate, de energie: „Rezemată de noi doi, nevastă-mea era de o voie bună primăvăratică. Braţul stâng îi era petrecut peste braţul meu, drept în faţă, de i-l simţeam, de la cot până sus la încheietura omoplatului, şi în acelaşi timp îi simţeam toată talia, parcă şi cu viaţa organelor din ea, cum poate se simte seva, în copaci...".

Gheorghidiu observă cu minuţie degradarea treptată a soţiei sale, cufundarea acesteia în marasmul social şi în orizontul îngust, lipsit de perspectivă, al high-life-ului bucureştean. Izolarea lui Gheorghidiu într-un „turn de fildeş", încercarea acestuia de a o modela pe Ela după voinţa sa dau greş, iar personajul se simte izolat de această „ireversibilitate" a lumii aparent civilizate, compusă din personaje utopice însă. Soţia sa se comportă în acest fel dintr-un instinct al trecerii timpului, în scurtul răgaz al tinereţii încercând să-şi permită mici nebunii, înainte de a deveni o simplă „doamnă Bovary", chiar dacă e bogată şi lipsită de grija zilei de mâine.

„Experienţa definitivă" a iubirii reprezintă drama trăită cu maximă luciditate de Ştefan Gheorghidiu. Aceasta ia amploarea unei drame existenţiale, ca în poezia lui Eminescu, generată de insignifianţa fiinţei umane limitate, efemere, în raport cu „infinitul lumii". Filozof prin formaţie, personajul tinde să adapteze realitatea la conceptele filozofice înalte, proces în care încearcă o vreme să o atragă, prin înălţare sufletească şi intelectuală, şi pe Ela. După cum se ştie, spaţiul real corespunde timpului profan, care este „liniar şi ireversibil". În el, orice experienţă stă sub semnul unui tragism imanent, este fără întoarcere: moartea nu este urmată de reînviere, îmbătrânirea de întinerire. În cazul lui Gheorghidiu, **năruirea iluziilor** vine în mod concret tocmai din premisele false de la care a pornit: femeia ideală căreia încearcă să-i dea fiinţă, ca miticei Galateea, nu există; ea este numai un fals reflex al **arhetipului perfect** din vremurile de odinioară. Astfel, coincidenţa dintre eul individual şi infinitul lumii nu este posibilă şi, prin urmare, nici „putinţa de realizare sufletească", de participare, în sens filozofic, a eului la marele Tot.

IMAGINEA RĂZBOIULUI. Tragedia războiului este mult mai puternică în conştiinţa naratorului decât cea a iubirii, de aceea va considera până la urmă gelozia un factor insignifiant în ansamblul realităţii dure a vieţii. Că aşa stau lucrurile, se observă în finalul romanului, când personajul renunţă la Ela.

Războiul devine un eveniment copleşitor, responsabil de teribilele tragedii ale începutului de secol douăzeci, dar se manifestă şi ca un fenomen de conştiinţă, prin care personajul reflectă realitatea necruţătoare a morţii şi a supravieţuirii. Din punct de vedere tipologic, personajul narator este un supravieţuitor, atât în lumea prefăcută a societăţii înalte, a „high-life"-ului, cât şi pe câmpurile de bătălie ale lumii.

O învălmăşeală teribilă cuprinde oamenii în prima noapte de război. Conflictul mondial este descris în latura lui hâdă: oamenii nu sunt eroi, ci nişte fiinţe umile, care aşteaptă să moară în fiecare clipă. Trecerea frontierei înseamnă şi intrarea pe „tărâmul războiului", de unde nimeni nu poate scăpa fără anumite experienţe totale. Pentru Gheorghidiu, războiul este o probă iniţiatică, fiind capabil să coboare în cele din urmă din „turnul de fildeş" al propriilor sale gânduri în realitatea crudă a vieţii şi a războiului.

În capitolul „Întâia noapte de război", războiul este comparat cu cel din cărţi: „De patruzeci de ani n-a mai fost război, cărţile de citire s-au oprit la pagina de la 77 şi acum eu deschid focul.". Războiul este nemilos, pentru că el implică trăirea printre „focuri de infanterie, prin lupte de baionetă, prin sute de explozii de obuze". Tăcerea cuprinde întregul univers: „E singură în tot cuprinsul lumii. E originară ca întâiul om pe pământ şi nu o voi uita până la sfârşitul vieţii, niciodată. Pare o morişcă mare...".

Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" prezintă o scenă de război din care lipseşte orice gest eroic. Bombardamentul nesfârşit, ca un coşmar, toacă nervii combatanţilor: „Interminabilul bombardament a sfărâmat toate resorturile din mine.". Războiul nu se desfăşoară la modul eroic; luptătorii se simt intimidaţi de focurile de baraj, nemţii putând eventual avansa, având o posibilă ocazie de a-i lua prizonieri. Chiar în focul luptelor, al stresului generat de război, ocupaţiile oamenilor sunt cele obişnuite: „Tudor Popescu fumează un chiştoc gălbui, ţinându-l iscusit între arătător şi degetul cel gros, cu ochi absenţi, căci e gânditor...". Drama personajului principal continuă însă chiar în mijlocul acestui infern, Gheorghidiu fiind preocupat de o adevărată problemă interioară, aceea a inferiorităţii în faţa celorlalţi pe care i-o relevă mai puternic războiul: „sunt inferior celor de vârsta mea?", „altul în locul meu s-ar fi purtat mai demn?". Problema de conştiinţă pe care şi-o pune Gheoghidiu este că nu şi-a adunat soldaţii morţi de pe coastă: „În sat nu trăgea artileria, şi Popescu nu trecea prin încercările prin care treceam eu, e adevărat, dar poate că ar fi trebuit totuşi să adun răniţii...". Obsesia se amplifică, extinsă la nivelul întregii etnii a românilor: „Sunt dintr-un neam inferior? Ce aş fi făcut dacă aş fi fost la Verdun, sau dacă aş fi fost pe Somme, în uraganul de obuze unde trag mii de tunuri odată? E aceasta inferioritate de rasă? Ei nu sunt din carne şi nervi ca şi noi?".

În viziunea sa, războiul devine o „halucinaţie de foc şi de trăznete". Natura se trezeşte la viaţă la fel ca înainte: „Zorile, din viorii, deveniseră albicioase, iar norişorii de la răsărit iluminaţi din dos şi tiviţi cu aur.". Oamenii stau lungiţi la doi paşi unul de altul. În „Neue Freie Presse" se citesc titluri de tipul „Scene de groază la Turtucaia – Douăzeci şi cinci de mii de prizonieri – Bucureştii ameninţaţi – Armata noastră trece ca un tăvălug de fier – Telegrame către Mackensen – **Wer kann Rumänien retten?**". Peste masa de soldaţi cade o salvă de obuze, iar aceştia se împrăştie în toate părţile, risipiţi prin trombe de pământ: „După ce trombele de pământ negru şi fum se risipesc îi vezi cenuşii, lungiţi ici colo...". Obuzele nemţeşti, de data aceasta, cad într-o cadenţă de nesuportat: „Faţă de cele austriece, obuzele acestea, pe care le bănuiesc nemţeşti, sunt de neasemănat. Trebuie să fie de 105 sau 150, jumătate fuzante şi jumătate percutante...".

Senzaţiile participantului la război, cum reies din text, sunt terifiante: el este cuprins de o „convulsie epileptică", răsuflarea i se înjumătăţeşte, urechea prinde un „vâjâit scurt", exploziile bombelor îl acoperă de praf. Dar faptul că ele mai pot fi auzite îl determină să creadă, într-un tumult copleşitor, că este încă viu. Luptele sunt duse de neofiţi, de soldaţi fără experienţă, de rezervişti cu vieţi aşezate, fără prea mari suişuri şi coborâşuri în viaţă, care nu pot fi decât luptători nepricepuţi, intraţi fără voie în tăvălugul războiului. Din spaima firească a morţii, reacţiile lor sunt pur fiziologice, intense, uneori paroxistice, expresie a unei percepţii maladive a propriei fiinţe, textul cuprinzând referiri la unele dintre cele mai cumplite boli, tetanosul şi convulsia epileptică. Scena nu mai cuprinde nimic din eroismul legendar al bătăliilor trecutului, fiinţa umană fiind cutremurată de spaima în faţa morţii. Auzul este simţul cel mai solicitat, cel mai puternic agresat, în acelaşi timp existenţa lui fiind dovada că personajul încă mai trăieşte, strivit de uraganul războiului, îngropat în pământul exploziilor.

Într-o scenă de luptă în plină şi dramatică desfăşurare, verbele sunt părţile de vorbire dominante. Unele sunt aproape impersonale, operând dincolo de fiinţa umană, vizând o anume precizie şi ritmicitate a tehnicii de distrugere: „Exploziile se succed organizat.". Celelalte verbe transcriu reacţii umane în faţa urgiei războiului, convulsii ale fiinţei cuprinse de spaima cumplită a morţii, corpul **se încordează** ca stăpânit de tetanos, dinţii se **încleştează**, „întâia explozie îţi **sparge** urechile, te **năuceşte**, a doua te **acoperă** de pământ.". Verbul **a auzi** deschide şi închide simetric scena de luptă, semn că auzul este suprasolicitat, reverberează în adâncurile fiinţei zgomotele infernale din exterior: „Unele le aud la câţiva paşi, altele în mine.", fiind în acelaşi timp dovada că moartea nu a sosit încă. Verbele, împreună cu substantive ce transcriu sonoritatea, **vâjâit, explozii, ruptură**, evocă o tonalitate dură: hârşâituri, zgomote înfundate, şuierături, senzaţii extreme ce duc la înfundarea timpanelor, la pierderea temporară a cunoştinţei, după exploziile ce se succed aproape instantaneu. Dinţii se strâng, aşteptarea morţii este infernală, timpul pare să treacă extrem de încet. Din plan îndepărtat, zgomotele maşinăriilor războiului seamănă cu o ruptură a catapetesmelor lumii.

Capitolul „Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu" cuprinde imaginea terifiantă a războiului, semănând cu o furtună de pe Marea Caspică. Noile instrumente ale morţii provoacă împrăştierea în aer a unor mari cantităţi de nisip, ridicând în aer un pârâiaş: „...obuzele lor, pornite odată cu noi, au lovit numai în dâmbul dinainte, l-au săltat parcă zvâcnit şi l-au înnegrit de pământ şi fum.". Gloanţele sunt comparate cu săbiile, „care n-ar izbuti dintr-o singură izbitură să ne reteze capetele". Eroii noului război încearcă să-şi vâre capul în noroi, dar camuflarea nu este eficientă, pentru că există pericolul de sufocare. Nostalgia eroilor de altădată îl cuprinde pe protagonist: „Trăiesc, plângând în mine, gândul că Achile cel incomparabil şi viteaz era invulnerabil faţă de săgeţi şi săbii – şi poate de aceea atât de viteaz – în afară de călcâi.". În scena aceasta de război, Marin Tuchei, un erou anonim al războiului, îngână „– Ne-a acoperit pământul lui Dumnezeu...".

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

ROMANUL PSIHOLOGIC. În romanul de analiză psihologică, autorul tinde să absoarbă lumea în conştiinţa lui, dându-i dimensiuni metafizice. El nu mai este un demiurg al imaginarului, ci descoperă fragilitatea şi limitarea condiţiei umane; autorul are, de asemenea, o percepţie limitată şi subiectivă. **Acronia** presupune înlocuirea cronologiei normale, scriitorul optând pentru folosirea corespondenţei, a memoriilor, a autobiografiei, în care sunt preferate faptele banale, în autenticitatea lor neprelucrată artistic.

Tehnicile de creaţie ale lui Camil Petrescu sunt a „tricotajului" (se definitivează fluxul epic), şi a „arhitectului" (se adaugă, prin corectură, cinci-şase capitole, care fixează „interpretarea psihologică"). Tehnica arhitectului este folosită şi de Marcel Proust. Acronia marchează discordanţa dintre timpul real şi modul în care se realizează povestirea.

Manualele ART 1, CORINT 1,
CORINT 2, SIGMA

PATUL LUI PROCUST

„Patul lui Procust" (1933) este un roman cu temă existenţială, având în prim-plan **condiţia intelectualului, a omului superior** în general, într-o societate meschină, lipsită de idealuri. Simbolul patului lui Procust este luat din mitologia greacă, personajul antic fiind un tâlhar uriaş, care îi supunea la chinuri pe trecătorii ce alegeau drumul către Atena: îi silea să se culce într-un pat de aramă şi, dacă erau mai lungi, îi scurta de cap şi de picioare, iar, dacă erau mai scunzi, îi lungea, zdrobindu-le oasele cu un ciocan. Căpcăunul mitologic este un simbol care se opune drumului spre cunoaştere, spre adevăr, omul trebuind să se supună şablonului, formei rigide, fixe, statuată de un „pat al lui Procust". Uriaşul (semnificând în roman însăşi societatea meschină, uniformizatoare) va fi înfrânt de eroul grec Tezeu. Romanul poate fi considerat **realist**, prin sugestiile critice ale autorului, **clasic**, prin mitul antic, **cu note expresioniste**, prin problematica şi concepţia conştiinţei.

Drama conştiinţei poetului şi ziaristului Ladima este prezentată prin viziunea a trei personaje diferite, doamna T., Fred Vasilescu şi actriţa ratată Emilia Răchitaru. Ladima se construieşte ca personaj prin **reflectare multiplă** în conştiinţa celor care l-au cunoscut, fiind recuperat din textul scrisorilor, al poeziilor şi al articolelor apărute în revista „Veacul", dar şi din întâmplări ce relevă grosolănia lui Nae Gheorghidiu, care-l supune la umilințe greu descriptibile. Delicatețea îl va face să-şi motiveze sinuciderea (determinată de strâmtorare materială) într-o scrisoare adresată doamnei T.

Textul Doamnei T., constând din trei scrisori, este liric, feminin, cald, optimist, dintr-un anumit punct de vedere semănând cu acela din „Legăturile primejdioase", de Laclos. Textul lui Fred Vasilescu, intitulat „Într-o noapte de august", este construit după regula celor trei unități clasice: de spațiu, de timp şi de acțiune. Textul autorului, justificând **teoria autenticității**, promovată insistent de Camil Petrescu, este alcătuit din note de subsol, jurnale de călătorie, fragmente de articole, poezii ale personajului principal, George Demetru Ladima.

Cele trei scrisori ale doamnei T. prezintă o relație amoroasă a ei cu un domn X, identificat în Fred Vasilescu, personaj monden, diplomat şi aviator. Pretextul întâlnirii cu un fost prieten include, la fel ca în romanul lui Proust „În căutarea timpului pierdut", episoade din timpul adolescenței, când el o iubea şi amenința că se va sinucide din cauza ei, pentru că urma să se mărite cu un inginer. Alte asociații ale memoriei sunt realizate în manieră impresionistă: „nu-mi place să fiu văzută în tovărăşia unor bărbați mizeri ca înfățişare, cu ghetele scâlciate, cu mâinile neîngrijite".

Jurnalul lui Fred exprimă un mod de viață hedonist, pe principiul *carpe diem* („trăieşte clipa"), personajul dobândind note existențiale, tragice, pentru că nu are la dispoziție un timp mai îndelungat pentru plăceri. Secvențele narative privitoare la Emilia Răchitaru dezvăluie o femeie vulgară, nimfomană, ce se complace în postura de actriță ratată şi de femeie întreținută.

Autorul fictiv îşi propune să realizeze o unificare a celorlalte texte, din care se constituie portretele complexe ale personajelor. Astfel, imaginea lui Vasilescu este construită din straturi succesive, despre el rămânând imaginea unui om de lume, îndrăgostit de doamna T., fără principii morale însă în relația cu Emilia Răchitaru. Textul autorului reproduce articole şi poezii ale lui Ladima, publicate în revista „Veacul": „Parafă", „Cer final", „Samarcanda", „Patul lui Procust", ce dă, în mod simbolic, titlul romanului.

Romanul, pe lângă mixajul de texte ale fiecărui personaj, are şi note de subsol aparținând scriitorului, cu informații abundente, care pun în evidență o viziune aparte asupra lumii şi mai ales concepția estetică a lui Camil Petrescu, axată pe ideea autenticității în literatură. Personajul central, George Demetru Ladima, este un pamfletar neobosit, gata să dărâme societatea burgheză, opus prin concepții lui Fred Vasilescu, personaj facil, făcând parte din „societatea înaltă", din „high-life"-ul bucureştean. Vocea auctorială intervine de mai multe ori în planul romanului, atunci când Fred Vasilescu îl întreabă pe Nae Gheorghidiu de ce poetul nu este acceptat în rândul oligarhiei financiare: „Tânărul Fred Vasilescu, fiul unui industriaş de mai bine de o sută de ori milionar, nu ştie, pare-se, sensul perfect conturat şi fără echivoc al acestui cuvânt în româneşte, el care la 22 de ani era ataşat la legația din Londra (probabil că îşi închipuia că pe baza meritelor proprii), ca să fie apoi mutat la Geneva, în timp ce atâți dintre camarazii săi, cu aceeaşi vechime şi cu un plus de examene, făceau oficiul de copişti în Palatul lui Sturza. Prin urmare, nu se ştie că românii se împart în două clase distincte: oameni şi ceilalți. Un om e cel care are existența civilă, adică îşi poate valorifica şi supravalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezență, pe când ceilalți nici nu sunt încercați. El participă din privilegiul unei foarte restrânse categorii. (Sunt vreo câteva mii de oameni în România, la 18 milioane de locuitori).".

Narațiunea se declanșează ca urmare a faptului că două personaje, doamna T. și Fred Vasilescu, sunt invitate să-și povestească singure viața, după procedeul romantic al „caietelor găsite", greșelile de scriere nefiind esențiale în redarea unei perspective asupra vieții: „Un scriitor e un om care exprimă în scris cu o liminară sinceritate ceea ce a simțit, ceea ce a gândit, ceea ce i s-a întâmplat în viață, lui și celor pe care i-a cunoscut, sau chiar obiectelor neînsuflețite. Fără ortografie, fără compoziție, fără stil și chiar fără caligrafie.". **Stilul anticalofil** al scriitorului se traduce tocmai prin lipsa de preocupare pentru efecte estetice căutate, iar subiectului i se cere un efort maxim de redare a „frame"-ului imortalizat: „povestește-mi totul în scris. Mai mult decât întâmplarea însăși, care nu poate fi mai extraordinară, orice ai spune, decât un război, m-ar interesa amănunte, mai ales cadrul, atmosfera și materialul întâmplării [...] alunecușurile din condei, digresiile.". Despre roman, scriitorul va observa, într-un interviu: „În sens strict, acțiunea are loc într-un pat. Însă, pe cale de amintire și de documentare, urmărește realizarea unei ambianțe, care îmbrățișează viața literară, gazetărească, politică și financiară, așa cum era – și în «Ultima noapte de dragoste,...», al cărui spirit îl continuă.". Patru personaje ocupă, în simetria romanului, un loc central: Ladima, doamna T., Fred Vasilescu și Emilia. Alte personaje sunt preluate din „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", cum se întâmplă cu Nae Gheorghidiu și cu Tănase Vasilescu „lumânărarul".

Fred Vasilescu este fiul lui Tănase „lumânărarul" și face parte din marea burghezie, participând la ședințele foștilor liberali de la guvernare. Despre Ladima are la început o impresie proastă: era un „tip de lăutar sau doctor, așa ceva, cu mustață de plutonier, cu manșete scrobite ca două burlane.". Totuși, Fred se împrietenește cu Ladima din motive pur intelectuale, iar călătoria cu el „poate însemna o bucurie scăzută, grea, mai adâncă decât o călătorie la Londra". Pe Fred Vasilescu îl preocupă, în mod insistent, faptul că Ladima este interesat de o femeie atât de banală ca Emilia Răchitaru, neavând „vocabular analitic", placidă și „normală ca un scris de dictando". Sfârșitul lui Fred Vasilescu este brusc, un „act gratuit", în stil gidian: „Încercase, profitând de toamna prelungită, să bată recordul lumii de viteză pe 500 de kilometri, pe un avion românesc din propria lor producție. Deși vremea era puțin schimbată, nu renunțase la zbor. Avea de făcut trei circuituri deasupra Bărăganului, ca să totalizeze kilometrii necesari. După întâiul, s-a răsturnat încercând să aterizeze din motive nebănuite, pe care avea poate să le lămurească ancheta. Impresia produsă de moartea lui a fost adâncită și de faptul că, abia cu două săptămâni înainte, se prăbușise un tânăr locotenent, alt as strălucit al aviației românești.". Redarea exactă a realității, în stil proustian, îl preocupă pe scriitor în cel mai înalt grad. Astfel, el vrea să aducă „o atmosferă de autenticitate, halucinantă, nemaiîntâlnită la alt autor".

Personajele imaginate de Camil Petrescu sunt excepționale, după cum se exprimă însuși scriitorul: „Romanul nu poate fi decât o întâmplare cu oameni excepționali. Ciocnirile între cotigi n-au nici o importanță, cele dintre mașinile mari, dintre locomotive, zguduie [...]. În al doilea rând, romanul trebuie să meargă în profunzimile psihicului.". Ladima, inițial demn, orgolios, bătăios la conducerea redacției „Veacul", devine conciliant și supus în momentul când își pierde slujba. Nae Gheorghidiu l-a manevrat cu grijă și, după campania de presă pe care-o desfășoară Ladima, este reprimit în partidul liberal, pentru a nu demasca întreaga corupție și afacerile clandestine. Pus să-i laude pe cei atacați până atunci, el își dă demisia, făcându-se vinovat de prea mult idealism într-o societate în care fiecare om, inclusiv cei bogați, au un preț. Relația cu Emilia urmează același idealism: el încearcă să o modeleze după propriile convingeri, uitând că este o femeie uşoară, materialistă, de o extracţie joasă. Personajele întâlnite în roman fac parte din **galeria rataţilor**, pentru că se conduc după principii mercantile, iar frumuseţea morală şi fizică a fiinţei se cheltuieşte în intrigi fără însemnătate.

Romanul „Patul lui Procust" are o structură complicată, fractalică, alcătuită din mii de impresii, relatate de naratori diverşi, din care se recompune o imagine cât mai exactă a vieţii personajelor, Fred Vasilescu, doamna T. sau Ladima. Stilul implică folosirea persoanei întâi, o modalitate de exprimare folosită în cazul literaturii subiective. Ladima iubeşte o actriţă vulgară, folosită ca paravan de alte persoane pentru afacerile lor amoroase, apoi se sinucide din cauze obscure, morale sau materiale, deşi alături de el se găseşte o mare sumă de bani.

DOAMNA T. Personajul-narator cel mai semnificativ este doamna T., care adoptă formula **confesiunii lirice**, realizată prin scrisori. Întâmplările se înlănţuie într-o formulă narativă aparte, responsabilă de generarea sentimentelor în „cascadă", redate prin tehnica **fluxului conştiinţei**, procedeu prin care scriitorul îşi reface trecutul prin intermediul gândurilor spontane, revenite cu fidelitate în mintea martorului. Punerea în mişcare a unui asemenea act de comunicare modifică naraţiunea, circularizând-o, după un model folosit de scriitorii moderni, de la James Joyce şi Virginia Woolf până la William Faulkner sau la scriitorii postmodernişti din literatura română.

Autorul îşi creează astfel un alter-ego, prin intermediul căruia se aşază între personaj şi narator. Există o distanţă auctorială între naratorul-personaj feminin şi narator, personajul auctorial având rolul de a perfecta trăsăturile naratorului feminin. În romanul „Patul lui Procust", autorul abstract se autocreează, printr-un proces straniu, atribuindu-şi o identitate feminină, ceea ce îl singularizează, îl transformă într-un „eu metamorfic şi metafizic", cu capacităţi absconse de înţelegere a gândurilor semenilor.

Vocea autorului se substituie, într-o oarecare măsură, personajului, dar nu pe deplin, pentru că acesta este diferit de autorul concret. Arhitectura romanului presupune intervenţia autorului în text, printr-un procedeu comparabil cu „deus ex machina" din tragediile greceşti. Intervenţia directă a autorului în evoluţia personajelor este un procedeu extrem de modern, premergător textualismului.

Romanul se construieşte astfel etajat pe mai multe niveluri la care acţionează multiple voci auctoriale, disimulate în substanţa textului. Rolul discursiv al autorului se traduce prin nenumărate curente de opinie, fiecare reflectând, după principiul „oglinzilor paralele", realităţile ontologice ale fiecăruia dintre personaje.

EMILIA. Este o femeie comună, vulgară, incapabilă să-şi depăşească propria condiţie. Totuşi, Ladima o percepe într-un mod eronat, descoperind crudul adevăr într-o zi, când o surprinde plimbându-se cu alt bărbat. Ladima suferă drama intelectualului incapabil de a-şi depăşi, în mod transcendent, condiţia marginalizată, într-o societate cu personaje care se distrug unele pe celelalte. Emilia este tipul femeii uşoare, a „damei de consumaţie", care izbuteşte în viaţă prin protecţia personajelor importante, compunându-şi, în acelaşi timp, o figură de madonă, cu a cărei mască îl înşală pe Ladima. Revelaţia adevărului crud se poate observa prin scena în care gazetarul nefericit o observă la braţul unui alt bărbat, el rămânând să aştepte la nesfârşit, în locul unde trebuia s-o întâlnească. Femeia se desparte de aura de idealitate pe care i-o conferise poetul; totuşi îl atrage în mod inconştient, în acelaşi fel în care îi atrage luna pe somnambuli. De aceea, Ladima nu simte pentru ea dragoste, ci este mai mult un gest reflex, izvorât din mecanisme atavice, în care nu dragostea este importantă, ci instinctul vital, al individului agresat de o societate în care nu se integrează şi care îşi caută astfel protecţie, salvare în chip romantic, prin femeie.

Din aceasta cauză, nu sentimentul de dragoste este important, ci rolul de totem al femeii, de conjurare a forţelor oculte ce guvernează realitatea. Femeia, transformată în obiect de adoraţie, este supusă unei impersonale aprecieri, actele individuale nemaifiind importante, situându-se într-o scară a gesturilor minore.

MIRCEA ELIADE

Opera lui **MIRCEA ELIADE** (1907-1986) este vastă, putând cu greu să fie străbătută în toată complexitatea ei. Dintre lucrările literare propriu-zise, menţionăm în ordine cronologică: „Romanul adolescentului miop", „Memoriile unui soldat de plumb" (1922), „Isabel şi apele diavolului" (1930), „Maitreyi" (1933), „Lumina ce se stinge" (1934), „Şantier" (1935), „Huliganii" (1935), „Domnişoara Christina" (1936), „Şarpele" (1937), „Secretul doctorului Honigberger" (1940), „Noaptea de Sânziene" (1955), „Nuvele" (1963), „Pe strada Mântuleasa" (1969), „În curte la Dionis" (1978), „Nouăsprezece trandafiri" (1980), „Memorii" (1980). Iar lucrările ştiinţifice sunt numeroase şi de o profunzime ce i-a asigurat o incontestabilă notorietate mondială: „Yoga. Essais sur les origines de la mistique indienne" (1936), „Mitul reintegrării" (1942), „Comentarii la legenda Meşterului Manole" (1943), „Tratat de istorie a religiilor" (1949), „Sacrul şi profanul" (1956), „Aspecte ale mitului" (1963), „De la Zalmoxis la Genghis-Han" (1970), „Istoria credinţelor şi ideilor religioase" (1976-1978).

Manualele ALL, CORINT 2, CORINT 3,
HUMANITAS, NICULESCU

MAITREYI

Romanul „Maitreyi" este o poveste de dragoste ce implică personaje din medii culturale şi etnice diferite, fiind, prin aceasta, mai plină de mister şi de patos erotic, cu implicaţii mistice şi magice. Apărut în 1933, romanul cucereşte mai întâi printr-un farmec liric al ingenuităţii. Tehnica narativă e a confesiunii, care pare să consemneze fapte reale, naratorul rememorându-şi episodul Maitreyi prin referire „la jurnalul ţinut în vremea aceea şi intercalând în relatare extrase copioase din jurnal" (D. Micu). De aici rezultă o anume „autenticitate" a romanului, dată de faptul că Mircea Eliade a petrecut trei ani în India, între 1928 şi 1931, şi multe din nuvelele sale par a fi inspirate de şederea în această ţară plină de mistere.

Substanţa epică a romanului se concentrează asupra unui cuplu: Allan, inginer european venit în India, şi Maitreyi, fiica şefului său, Narendra Sen, unul dintre puţinii indieni care făcuseră studii în Anglia. După o spitalizare pentru malarie, Allan este invitat să locuiască în gazdă în casa lui Sen, unde o întâlneşte pe Maitreyi, o adolescentă în vârstă de şaisprezece ani, dar capabilă de o trăire intensă a sentimentului de dragoste, chiar dacă acesta este abstractizat şi respectă anumite cutume ale societăţii indiene. Platoşa de egotism a lui Allan este sfărâmată încetul cu încetul şi între cele două personaje se înfiripă o poveste sentimentală cu un deznodământ dramatic. În plan real, asistăm la o incompatibilitate între personajele aparţinând unor medii şi culturi diferite, similară cu situaţiile existente în „Manon Lescaut" sau „Romeo şi Julieta".

Povestea de dragoste dintre Allan şi Maitreyi are ca substrat o confruntare între cele două lumi, cea occidentală, pe care Eliade o acuza de un pragmatism superficial în plan uman, şi cea orientală, plină de mistere greu de pătruns: „Dincolo de stratul de suprafaţă al subiectului ne întâmpină însă o istorie despre lipsa de comunicare dintre culturi." (Petru Mihai Gorcea). Lumea indiană este structurată în caste, cu limite superioare impenetrabile pentru cei animați de o eventuală ascensiune socială; așa cum spune Émile Benveniste, în „Vocabularul instituțiilor indo-europene", în tipologia socială indiană există „brahmanul", „preotul" ce îndeplinește cultul, „ksatriya" sau „rajanya", războinicul, și „vaisya", „om din vis", „omul din popor".

Inginerului Narendra Sen îi corespunde, în plan real, Dasgupta, profesorul la care Mircea Eliade, tânărul student în indianistică, a fost primit în gazdă. El poate fi integrat în cea de-a treia clasă, pentru că nu are nici unul dintre atributele necesare unui salt social, în ciuda faptului că este destul de respectat. Inginerul Narendra Sen este un indian occidentalizat, care vorbește totuși rău o limbă străină („Scusez moi. Ici votre place"), oscilând între un tradiționalism oriental, lipsit de magie, și civilizația occidentală, având deci vagi tendințe de a-și conexa propria formație spirituală la influențe culturale străine. El îl invită pe Allan la șantier, apoi acasă, cu scopul nemărturisit de a-l adopta. Dar, fire destul de limitată, poate alterată de apartenența la o cultură intolerantă, Narendra Sen nu înțelege dimensiunea dragostei lui Allan pentru Maitreyi, pasul realizat între două culturi cu totul diferite.

Allan este inginer, aflat în India ca membru al unui „Rotary Club" și locuind la Wellesley Street, în Ripon Mansion. Ca orice tânăr occidental, el muncește, se dovedește pragmatic, înlătură birocrația de la „Noel and Noel" și are curiozitatea de a vedea ce se întâmplă pe teren: „Pe șantier eram singurul stăpân, pentru că eram singurul alb". Călătorește la clasa I, are conștiința superiorității față de lumea mediocră a Indiei, rămâne în cort, stă de vorbă cu muncitorii, scrie în jurnal, trage din pipă din când în când. Inginerul Narendra Sen, bine cunoscut în Calcutta, îl atrage prin personalitatea sa, fiind licențiat al Universității Edinburg. Allan este un tânăr european, care trăiește după normele lumii occidentale, bazate în special pe valoarea magică a progresului tehnic. De aceea, el nu poate percepe dimensiunea spirituală a lumii indiene, ce o depășea, în profunzime, pe cea contemporană a Vestului. El nu pricepe că smerenia ciudată întâlnită în casa inginerului Narendra Sen indică o profunzime a lumii orientale, incomparabilă și incompatibilă cu libertinajul lumii europene.

Maitreyi este o fată cu o personalitate unică, sălbatică prin comportament, care sperie la un moment dat audiența prin cuvintele rostite într-o reuniune, în limba engleză. Fiecare gest al ei are o semnificație puțin vetustă, fiind izvorâtă din vechi tradiții indiene. Maitreyi aparține unui alt orizont cultural, diferit de cel al lui Allan: „India nu a părăsit, cum a făcut Occidentul, puterea intuitivă, elanul mistic și asceza mentală." (M. Meunier). Dragostea ei față de Allan este totală, izvorâtă din adâncurile lumii, cu o tonalitate de psalm biblic: „Mă leg de tine, pământule, că eu voi fi a lui Allan, și a nimănui altuia. Voi crește din el ca iarba din tine. Și cum aștepți tu ploaia, așa îi voi aștepta eu venirea, și cum îți sunt ție razele, așa va fi trupul lui mie. Mă leg în fața ta că unirea noastră va rodi, căci mi-e drag cu voia mea, și tot răul, dacă va fi, să nu cadă asupra lui, ci asupră-mi, căci eu l-am ales.".

În societățile arhaice, unirea dintre doi îndrăgostiți trebuie să urmărească anumite ritualuri de stabilizare a energiilor cosmice, menite să-i facă fericiți în viață, unele vizând consecințe puțin obișnuite. De aceea, totul în India dobândește expresie ritualică, inclusiv sentimentul erotic, încă de la formele sale incipiente. Astfel, urmând același ritual complicat, jocul erotic înregistrează senzații și experiențe pe care un european nu și le-ar fi putut închipui: pe verandă, într-o seară, Maitreyi execută un ceremonial al atingerii picioarelor, reluat, în altă împrejurare, și în bibliotecă, într-o stare „halucinant de dulce, de fierbinte, nici un trup omenesc nu se înălțase vreodată în carnea ei". Altă dată Maitreyi îi trimite o floare, pe care încearcă să o recupereze, prefăcându-se supărată, atunci când acest lucru nu se întâmplă, pentru că el îi dă altă floare, fără semnul pe care îl pusese în cea dintâi. La fel este şi episodul cu numărarea cărţilor, în număr de douăzeci şi cinci, cei doi trebuind să se întâlnească la mijlocul tomului al treisprezecelea. Chabu, sora mică a lui Maitreyi, este, la rândul ei, o fată cu tendinţe erotice ezoterice; astfel, ea obişnuieşte să se suie în copac, goală, şi să rămână încolăcită în jurul trunchiului, iubindu-l într-o neobişnuită dezlănţuire panteistă, mărturisind, prin gesturi sacre, credinţa într-o divinitate prezentă peste tot. Tânăra fată manifestă, şi ea, o dragoste inconştientă pentru Allan: „Îl iubeşte pe Allan, fără să-şi dea seama, şi fragilul suflet, neputând suporta tensiunea, explodează" (N. Manolescu). Divulgarea dragostei celor doi se produce dintr-un accident, nu din rea-voinţă. Chabu se va îmbolnăvi de friguri şi va muri în aceeaşi zi cu evenimentul nefast al demascării. Tragicul se explică prin imposibilitatea de a înţelege în realitate ce se întâmplă în afara lumii proprii: „Ea a fost tot timpul în întuneric".

Un personaj cu adevărat ciudat este gurul spiritual al lui Maitreyi, poetul Rabindranath Tagore, pentru care fata manifestă o admiraţie totală, ceea ce nu o împiedică să se dăruiască la modul absolut lui Allan. După astfel de experienţe de **magie erotică**, sentimentul iubirii atinge dimensiuni paroxistice, până la scene de un erotism tulburător şi încărcat de puternice reminiscenţe mitice: „Patima creşte delicios şi, firesc, amestec de idilă, sexualitate, prietenie şi devoţiune. Când stau lângă ea pe covor, citind împreună, dacă mă atinge, sunt excitat şi mă tulbur nebuneşte. Ştiu că şi ea e tulburată.". Maitreyi face parte dintr-o cultură veche, care vorbeşte, prin scrierile sale, de fapte ce depăşesc cu mult tehnicismul pragmatic al lumii occidentale, despre naşterea şi moartea universurilor, în „Rig-Veda", „Upanişade" şi „Ramayana". Atitudinea aceasta este subliniată şi de Maitreyi: „Azi, pe când povestesc destrăbălările fetelor din Europa, ea m-a întrebat dacă sunt pur, şi numai gândul că s-ar putea să nu fiu a înspăimântat-o într-atât, încât a început să plângă. Setea aceasta violentă, mistică, după puritate m-a emoţionat.". Ea ar putea reprezenta „miracolul femeii indiene", „fecioara indiană", „senzuală şi pură ca o sfântă". Natura dragostei dintre cei doi este mistică: „Scrie poeme pentru mine şi-mi recită ziua întreagă versuri". Dragostea urmează o cazuistică destul de complicată: mai întâi protagoniştii se observă, sentimentele se aprind devoratoare şi ei se lasă în cele din urmă în voia pasiunii. Tema sălbaticului, a omului comun, neracordat la realităţile majore ale lumii, intervine în mod pregnant în roman: cine îndeplineşte acest rol, Allan, european prin credinţă, sau Maitreyi, pentru care artefactele nu înseamnă prea mult, pentru că magia suplineşte acest lucru îndeajuns?

Impactul dintre cele două concepţii de viaţă, **occidentală** şi **orientală**, nu poate fi decât devastator; când familia gazdă află de dragostea înfiripată între Maitreyi şi Allan, îl izgoneşte şi iubirea lor se termină. Ambele personaje sfârşesc prost: Maitreyi se dăruieşte la întâmplare unui necunoscut şi dă naştere unui copil, după cum află Allan mai târziu, iar el nu-şi poate reveni după iubirea copleşitoare încercată pentru indiancă. Cele două moduri de gândire sunt aceleaşi ca structură, deşi **canoanele** de care ascultă sunt diferite: europenismul înseamnă libertinaj, Allan chiar având o legătură amoroasă înainte de Maitreyi, deşi biserica şi morala creştină a vremii interzic acest lucru; dimpotrivă, mentalitatea tradiţională indiană pune mare preţ pe iubire, văzută ca o **reiterare a energiilor cosmice**.

Romanul are autenticitate prin stilul [illegible] jurnal folosit, prin relevarea gesturilor ce inserează, în straturile abisale ale fiinţei, marea dragoste: „Priveam, fără să ştiu de unde vine farmecul acela… Şi deodată aud un râs nestăvilit, contagios, un râs de femeie şi de copil… zăresc în curte trupul aproape descoperit al Maitreyiei, cu părul în ochi, cu braţele pe sâni.". Odată ce Allan gustă din inefabilul iubirii, se eliberează cu greu de acest sentiment înrobitor. Pentru Maitreyi, întâlnirea cu el reprezintă **găsirea intrusului** în universul perfect al fanteziilor. Din moment ce energiile vitale se amplifică, se prăbușesc asupra celor doi, personajele nu mai pot să le controleze, iar **karma** se schimbă într-o serie de secvențe negative, relația lor devenind-o **iubire neîmplinită**. Lipsa de control asupra propriului destin este tragedia întregului roman: nici Allan, nici Maitreyi nu pot fi stăpânii propriei vieți, asupra fiecăruia acționând forțe latente care nu-i protejează mai deloc, ci îi determină să-și urmeze datul existențial. Asupra lui Allan se exercită oprobriul celorlalți europeni, care nu văd sensul unei legături cu o fată din afara lumii lor, o prejudecată, bineînțeles, iar asupra fetei acționează relațiile înrobitoare ce o vor face toată viața să nu iasă din vorba stăpânului familiei. Desprinderea din mirajul dragostei mistice urmează aceleași revărsări de energii ca începutul ei: Allan este „sufocat de durere"; „izbucnii în plâns nebunește, smulgându-mi părul și mușcându-mi pumnii", de „parcă fusesem rupt în zece bucăți, căci îmi simțeam trupul numai o rană, sufletul risipit". „Dobândirea condiției adamice se dovedește a fi iluzorie, ideal imposibil de atins. Paradisul pierdut este eterna aspirație umană spre împlinirea erotică", spune Ovidiu Ghidirmic.

Allan are chiar intenția lașă de a se sinucide: „gândul sinuciderii mi-a apărut deodată în toată lașitatea și ridicolul ei". Antinomia dintre **lumea profană**, facilă în manifestări, și **lumea sacră**, revelată prin fiorul dragostei, este simbolică: Allan întâlnește un alt tip de dragoste, dar aspirația lui nu se împlinește, „nunta în ceruri" nu se realizează. Aceasta este drama personajului, iar revenirea în vechiul spațiu existențial nu poate fi decât o palidă consolare pentru omul care deprinde tentația absolutului. Această „relaxare a simțurilor" este de origine oarecum nietzcheeană, deși filozoful german vorbea de o normă „amorală", ce propovăduia moartea individuală. Firea lui Allan este duală: el este stăpânit de sentimente contradictorii și, în cele din urmă, o abandonează pe Maitreyi, refugiindu-se consolator în măreția muntelui, în Himalaya. Allan se retrage într-o mănăstire din cel mai mare munte al lumii, uitând de Maitreyi, aflând târziu că aceasta s-a dăruit unui vânzător de fructe pentru a scăpa de climatul înrobitor al familiei (în India, copiii aparțin patrimoniului familial pentru totdeauna, nu pot scăpa de tradiții). Nu va reuși însă niciodată să se elibereze de marea iubire a vieții sale, cunoscută în mediile Calcuttei. Fiecare personaj va rămâne în propriul univers, fără putință de scăpare, fapt ce semnifică închiderea pe viață într-o serie de cutume, care nu lasă ființei nici o poartă de scăpare, nici un moment de liberă respirație.

Manualele ART 2, CORINT 1

NUNTĂ ÎN CER

În romanul „**Nuntă în cer**" (1938), sunt analizate cu minuție, în stilul autenticității promovate în epoca interbelică, revelațiile tulburătoare ale omului comun care întâlnește, într-un moment singular din viață, marea și unica dragoste. Protagoniști sunt doi prieteni întâlniți întâmplător la o vânătoare, care își destăinuie două neobișnuite povești de dragoste, concentrate, se pare, asupra aceleiași femei, cu alt nume în reprezentarea fiecăruia, totuși apropiate ca expresie fonetică: Lena, pentru omul de afaceri Barbu Hasnaș, Ileana, pentru Mavrodin, scriitor în plină afirmare. Până în momentul astral al întâlnirii marii iubiri, fiecare era adeptul unui eros întâmplător, improvizat, fără mari revelații spirituale. Hasnaș trăiește viața la modul simplist, lăsând ca factorul aleator să-i invadeze viața. El intră într-un cerc de parveniţi, îmbogăţindu-se uşor, trăind prin prisma relaţiilor efemere, având ca amantă pe o insignifiantă Clody, în casa căreia o va întâlni pe Lena, ajungând în ipostaza unui „don Juan de duzină, care, printr-o mare iubire, îşi ispăşeşte condiţia" (Eugen Simion). Cei doi se îndrăgostesc fulgerător, pleacă la Veneţia şi acolo, în mediul simbolic al apei eterne a lagunei, începe povestea lor de dragoste, desfăşurată însă la întâmplare, prozaic, fără prea mari extazieri erotice. Din această cauză, după trei ani de convieţuire, când bărbatul îi cere un copil, Lena îl părăseşte, dovedindu-se o femeie cu nostalgia absolutului şi a sacrului.

Un alt personaj care trăieşte viaţa într-un mod cu totul întâmplător, văzând târziu erosul ca sursă a împlinirii, este Mavrodin, care a „uitat demult gustul atâtor trupuri" pe care le-a cunoscut. „Asta se întâmpla aproape tuturor bărbaţilor: să n-aibă amintiri calde, să nu mai păstreze nimic din toată magia aceea a dragostei fizice.". Tăvălugul uriaş al acestor schimbări de amante duce la anihilarea simţurilor personajului, tocite de atâtea experienţe radicale. Totuşi, printr-o stranie reiterare a simţului arhaic, printr-o metemsomatoză ciudată, el o întâlneşte pe Ileana, pe care o consideră un dublu perfect, un „companion" feminin existând din toate timpurile doar pentru el. Întâlnirea cu Ileana se realizează în casa unui arhitect, un bun prieten al său, dar senzaţia este de recunoaştere a unui **dublu mitic**, arhetipal, pierdut şi apoi iarăşi regăsit în toate timpurile şi epocile istorice. Bărbatul este surprins de intensitatea sentimentului de dragoste, copleşit de evenimentul ce se transformă din simplă întâlnire „în extaz şi rapt", iar extazul trăit înseamnă o coborâre depărtată în arheologia temporală, în epoci arhetipale, când timpul nu exista ca o mărime bine definită. **Arhetipul feminin** se naşte astfel din aceste imagini separate ale Lenei şi Ilenei, situate la polul opus al existenţei, întâlnind doi bărbaţi opuşi: Mavrodin este **tipul artistului**, nu distrat, ca Gavrilescu, ci cu o percepţie mărită asupra lumii ascunse, sacre, adept al **creaţiei**, în timp ce Hasnaş simbolizează existenţa concretă, supusă **procreaţiei**. Fiecare dintre cei doi bărbaţi constituie **tipuri platoniciene**, unul supus laturii demonicului, atins de patima „erosului obştesc", în timp ce al doilea constituie latura angelică, a „erosului celest", uranic. Cele două tipuri umane se opun în contextul dimensiunilor umane limitate, compunând o faţetă a hărţii sacrului dizolvat în profan, ce nu ajunge să influenţeze decât personajele alese.

Mottoul cărţii, luat din textele biblice: „...Acum vedem ca prin oglindă, în ghicitură, atunci însă, faţă către faţă; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaşte pe deplin..." („**Corinteni**", I; 13, 12), pare să semnifice o împlinire a omului prin intermediul erosului, opus thanaticului, coexistent însă cu el. Prin eros, omul îşi găseşte sensul cosmic, urcă pe scara arhetipală, până la treapta imaterială, inconsistentă, neafectată de entropia temporală, eternă prin urmare. Mavrodin este un artist, un autor de romane de succes, printre care şi „Tinereţea Magdalenei", carte citită de un public larg. Gesturile de cunoaştere a Ilenei de către Mavrodin urmează o mistică abstractă, comparabilă cu vraja existentă în „Maitreyi", romanul unei lumi aparte, a civilizaţiei indiene străvechi: „...dar îmi era peste putinţă să las mâna Ilenei. Nici măcar nu o strângeam: o păstram, pur şi simplu, înghiţită în palma mea...". Ileana este visul absolut, reprezintă lumea pură a erosului, fără reţineri: „Tot ce crezusem, mai înainte, despre dragoste, despre voluptate, despre libertate se dovedea acum pueril, superficial, aproape vulgar. Toate femeile întâlnite până atunci le uitasem; micile lor pasiuni, micile lor demenţe, mediocrele lor jertfe mi se păreau ridicole.". Despărţirea, chiar de câteva ceasuri, determină o adevărată criză pasională: „Absenţa mea o năruise. Nu mai găsea nicăieri nici un sprijin. Rămăsese aproape două zile în casă, mulţumindu-se cu câteva ceaiuri, petrecând tot timpul la fereastră cu fruntea lipită de geam, aşteptându-mă.". Pasiunea trupurilor este totală, ducând la senzaţii paroxistice, chiar este asociată cu moartea. Predestinarea celor doi este stabilită încă din timpurile copilăriei, prefigurată de cântecul fredonat de tânăra femeie: „Ich spür' in mir/ Ich fühl in dir/ Das gleiche, wilde Blut...". Dragostea totală nu se împlineşte însă la nivel teluric, ci într-o altă sferă a existenţei: „Dragostea e raiul nostru, dragostea fără fruct. Întocmai ca Tristan şi Isolda, ca Dante şi Beatrice...", iar perechea unică, desprinsă din androgin, se află acolo „încă de la începutul vieţii".

Ileana are aerul de femeie fatală, pentru care emoţiile se amplifică la nesfârşit, cum se întâmplă în cazul prohodului ce-i prevesteşte, în mod simbolic, moartea. Excursia romantică la Spezzia pune în evidenţă dragostea totală a celor doi: „...Nimeni nu bănuia atunci că sufletul şi trupul tău sunt atât de desăvârşite, că **pot fi** atât de desăvârşite. Eu te-am revelat pe tine ţie înseţi, eu te-am ajutat să te descoperi. Într-un anumit sens, eşti creaţia mea. Dacă nu m-ai fi întâlnit, ai fi supravieţuit în forme larvare, mediocre. Orice altă dragoste a ta ar fi ratat. Unirea noastră nu ai fi putut-o cunoaşte pe pământ...". Discuţiile despre moartea lui Shelley, pe întinsul mării, despre poezia lui Edgar Allan Poe, „Corbul", cu invariabila replică „Nevermore", par să prefigureze moartea femeii. Femeia dispare, după ce efectuează o operaţie chirurgicală stranie, acceptând să se jertfească precum femeia din legenda „Meşterului Manole": „– Ştii, m-am gândit şi eu mult la tine cât timp am fost singură. Ce egoistă eram înainte... Voiam să te păstrez numai pentru mine... Absurd!... Tu nu eşti ca ceilalţi, ca noi... Soţia Meşterului Manole s-a zidit pe sine la temelie, şi eu mă temeam de o jertfă mult mai neînsemnată...". Căutările lui Mavrodin sunt sortite eşecului, pentru că Ileana nu va mai fi de găsit nici la Alexandru, fratele ei, şi nici în altă parte. În urma ei rămân doar amintirile: „Rămăseseră numai câteva fotografii de ale Ilenei la Berlin şi câteva ilustrate fără nici o importanţă.". Scriitorul, sacrificând tinereţea Ilenei, la fel cum se întâmplă cu Margareta, din romanul anterior, va lansa un alt roman, „Nuntă în cer", descriind această întâlnire fenomenală, aceeaşi de la începuturile timpurilor, a arhetipului masculin cu cel feminin, existent în haine materiale. Mavrodin rămâne să o aştepte pe Ileana, pentru el timpul crescând, năvălind asupra lui: „– Întotdeauna e prea târziu pentru un bărbat care a cunoscut odată o mare dragoste, spuse Hasnaş cu asprime. Orice ar încerca, e prea târziu. Cel mai bun lucru pe care îl are de făcut e să nu se gândească...".

Povestea lui Hasnaş este oarecum diferită: „La începutul războiului european aveam douăzeci şi patru de ani. Urmam studii de inginerie în Franţa.". În tren, când se întoarce în România, în timpul războiului din 1917, o întâlneşte pe Lena, o „fată foarte inteligentă", o cititoare înfocată a romanelor lui Tolstoi sau ale lui Dekobra. Hasnaş este un don Juan, un om care se complace în postura de amant; are o prietenă, Clody, a cărei casă o frecventează. Ba chiar îi mărturiseşte Lenei că nu e nimic ruşinos în asta. Povestea de dragoste dintre Lena şi Hasnaş se desfăşoară nu pe străzile din apropierea bulevardului Take Ionescu, ci la Veneţia, în Piazza San Marco, în apropiere de Gran Canale. Căsătoria între cei doi, încheiată la Paris, nu va dura prea mult, pentru că Hasnaş continuă să facă parte din cercul de prieteni al lui Clody, lucru detestat de Lena, ba chiar îi cere acesteia să îi facă un copil: „– Îmbătrânesc, Lena! [...]

– Şi din păcate îmbătrânesc numai eu, adăugai, tot în glumă. Tu rămâi mereu tânără [...]

– Mă gândeam numai... spusei tărăgănat, privind-o în ochi. Mă gândeam că ar fi timpul să avem un copil."

Cei doi se vor despărţi, pe motiv că Lena nu vrea copii, realitatea fiind însă cu totul alta, mărturisită chiar de bărbat: „Aventuri de felul acestora alţi bărbaţi au cu sutele, şi nici o soţie nu s-a gândit să divorţeze din cauza lor... Şi-apoi, să-ţi spun drept, nici nu-mi plăceau. Nişte biete cocote care se trudeau să pară franţuzoaice!... Vai de ele!... am încheiat cu o solemnă vulgaritate.”. Lena îl părăseşte, iar despărţirea provoacă aceeaşi goliciune a sufletului: „De-abia după ce mi-am dat seama că Lena nu-mi mai aparţine, am înţeles că viaţa mea a ratat într-un lamentabil naufragiu. E o descoperire pe care o faci mai târziu în viaţă, în jurul vârstei de patruzeci de ani, când nu te mai poţi păcăli cu iluzia că tinereţea nu e sfârşită, că undeva trebuie să existe o posibilitate de scăpare.”. Lena mai apare o dată în faţa ochilor lui Hasnaş, înainte ca întreaga poveste de dragoste să se sfârşească, pentru că n-ar fi vrut ca bărbatul să poarte „un mort în suflet”. În schimb, nimeni nu crede că Ileana mai trăieşte, părând retrasă de o putere demiurgică, în „peştera cu suflete” din legendele apocrife, aşteptând o nouă călătorie în lume, pentru un alt dublu spiritual, pentru un nou Mavrodin:

„– **Crezi că Ileana mai trăieşte?** întrebă din nou Mavrodin, ridicând privirile.

– Nu, răspunse foarte încet celălalt. Nu mai trăieşte…

Mavrodin îşi duse uşor mâna la frunte, şi apoi o lăsă să alunece, fără reazăm.

– Asta simt şi eu, vorbi el foarte încet. Acelaşi lucru simt şi eu...”

Ambele femei, variante ale arhetipului, sunt retrase din lumea reală într-un univers al oglinzilor cu puteri de dincolo de lume, pentru a recompune istoria sacră a începutului de drum, pentru a elimina greşelile firului spaţio-temporal predestinat, reconstruind, în felul acesta, „the human destiny path” („poteca destinului uman”).

Astfel de personaje tipice, profane sau cu percepţia vremurilor imemoriale, încadrate într-un normal existenţial absolut, se transformă radical sub efectul dragostei, comunicând în mod direct cu eternitatea, pentru că acest sentiment este unic, aşezat sub semnul fatalităţii. Lumea lor este trasată între coordonate specifice, între început şi sfârşit, între punctele diverse de inflexiune a destinului. Viaţa unui bărbat obişnuit, aşa cum îl descrie Mircea Eliade, bazată exclusiv pe simţuri, poate să se afle în faţa unei revelaţii copleşitoare: „Dar se întâmplă în viaţa oricărui bărbat un miracol de câteva clipe: întâlnirea unei priviri, o sărutare, o atingere care nu se aseamănă cu nimic din tot ceea ce a fost până atunci.”. Bărbatul simte o stare de elevaţie: nu este „numaidecât dragoste, nici emoţie, nici trepidaţie carnală”. La întâlnirea femeii providenţiale, a marii iubiri, simţurile se schimbă, „nu mai cuprindeau volume şi linii, nu mai recepţionau senzaţii şi emoţii, ci parcă toate se topiseră împreună, într-o singură inimă de foc”. Experienţa pare similară încercărilor de transgresiune a lumii, realizate de doctorul sas, din nuvela fantastică „Secretul doctorului Honigberger”, unde se încearcă transcenderea spre tărâmul ascuns, Shambhala sau Asgartha. Moartea pare un tunel către o altă lume, un spaţiu de contingenţă cu divinul, iar pentru desprinderea de corp este necesară o „totală abandonare a cărnii, printr-o definitivă ieşire din noi”. Moartea este o călătorie în lumea de dincolo, face parte din acele „otherwordly journeys”, în care vehicul de transport este sufletul, „pneuma”, esenţa imaterială a trupului total, capabil de foarte mari energii. Omul se „cosmicizează” prin această experienţă totală, dobândeşte un alt eu, capabil de un efort de transcendere a graniţelor lumii comune.

Iubirea celestă este forma supremă a erosului, depăşind condiţiile normale ale existenţei materiale, în care beatitudinea simţurilor este eludată: „Parcă nu mai era îmbrăţişare contopirea aceasta din urmă, când cu adevărat se topeau contururile, dispărea carnea, ne uitam respiraţia, mistuiţi amândoi de o singură – însângerată şi nesăţioasă – gură. De multe ori am nădajduit că la capătul răpirii aceleia vom întâlni, împreună, moartea. N-am ştiut că poate fi atât de ispititoare moartea, atât de caldă, voluptate fără spasm, beatitudine fără strigare.”. Erosul şi Thanatosul se contopesc în această încercare de a atinge absolutul, iar Ileana şi Mavrodin se lasă purtaţi de valurile ireale departe, în „cer”, acolo unde se celebrează nunta. Iubirea continuă sub formă dramatică: Ileana îl părăseşte pe Mavrodin, dispărând pentru totdeauna, pentru că acesta îi refuză deliciile maternităţii, complăcându-se într-o iubire „neroditoare".

Mavrodin şi Hasnaş sunt personaje care acţionează unilateral: primul neînţelegând decât prea târziu sacrificiul Ilenei, comparabil cu al Anei lui Manole, cel de-al doilea, iubind la întâmplare şi voind să aibă un copil, din considerente practice, neînsufleţit însă de o mare dragoste, lipsit de încrederea în puterea transformatoare a acesteia. Rămâne totuşi, în final, nostalgia marii iubiri, şansă unică a fiinţei de a-şi depăşi condiţia umană, prin contopire androginică la scară cosmică: „Dar cel care a cunoscut, ca mine, desăvârşita integrare, unirea aceea de neînţeles pentru experienţa şi mintea omenească, ştie că de la un anumit nivel viaţa nu mai are sfârşit, că omul moare pentru că e singur, e despărţit, e despicat în două, dar ca printr-o mare îmbrăţişare se regăseşte pe sine într-o fiinţă cosmică, autonomă, eternă.". Dragostea, în sensul pasajului mai sus citat, respectă amoralismul nietzscheean, ca în „Thalassa" (1915) lui Alexandru Macedonski: „Adică numai adevărata ei moarte îţi mai poate reda libertatea, în sensul concret al cuvântului.", în ideea că dragostea profundă nu poate fi întâlnită decât o singură dată în viaţă.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 1)

Ex.2/ p. 249. Explicaţi mottoul biblic ales de prozator, iar sintagmele antitetice, „împarte"/ „pe deplin" corelaţi-le cu mitul Androginului şi cu semnificaţiile lui.

Mottoul cărţii: „...Acum vedem ca prin oglindă, în ghicitură, atunci însă, faţă către faţă; acum cunosc în parte, dar atunci voi cunoaşte pe deplin..." (**„Corinteni"**, I; 13, 12) pune în evidenţă structura duală a lumii, împărţită în plus şi minus, în feminin şi masculin, cele două principii majore ale fiinţei umane. Lumea se conturează pe baza acestor reflexii într-o oglindă ce separă cele două entităţi, una cu semnul pozitiv, cealaltă cu semnul negativ. Ileana şi Lena se găsesc de aceeaşi parte a liniei ce separă arborele vieţii, în timp ce Hasnaş şi Mavrodin, de cealaltă parte. „Ghicitura" dată de mottoul de la început arată că lumea este învăluită într-o textură fină, că formele negative şi pozitive sunt interschimbabile, putându-se uni, prin această nuntă celestă, celebrată la nivelul vibraţiilor fine ale universului, într-o fiinţă eternă şi imaterială. Lumea se arată, în felul acesta, de o unitate perfectă, chiar dacă se remarcă simetria aceasta între arhetipuri, derivate ale unui punct unic, prim, fără valoare comprehensivă, neîmpărţit în cele două genuri binecunoscute, de esenţă transmaterială.

Androginul este, după Mircea Eliade, „totalitatea forţelor magico-religioase solidare ale celor două sexe". În scrierile apocrife creştine, Adamul dintâi era androgin. Potrivit mitologiilor, fiinţele nediferenţiate sexual sunt nemuritoare, mai toate zeităţile primordiale născându-se singure. Fenixul chinez, simbol al regenerării, era hermafrodit şi năştea Embrionul de Nemurire. În doctrinele gnosticilor, androginia este prezentată ca un simbol al stării iniţiale, nemuritoare, care trebuie redobândită. Adamul primordial nu era diferenţiat sexual, ceea ce arată caracterul său nealterabil la trecerea timpului, diferenţierea producându-se, potrivit legendei, prin clonarea Evei din coasta bărbatului. Sexualitatea şi naşterea obişnuită sunt elemente care generează efemeritatea vieţii. Aceste caracteristici sunt prezente în „Epistolele Sfântului Pavel" şi în „Evanghelia după Ioan". Prin eliminarea caracterului unic de femeie sau de bărbat, se tinde la recuperarea condiţiei mitice a copilului, de nou-născut, nebântuit de terorile existenţiale escatologice.

Androginul este o fiinţă cu atribute multiple, atât feminine, cât şi masculine. Ideea de bisexualitate se leagă de toate conceptele ce privesc istoriile unor tărâmuri legendare.

Legendele despre Atlantida şi insula Thule (din mitologia germanică) sugerează că oamenii se înmulţeau prin duplicare, unii trăind o mie de ani, ca urmare a modificărilor efectuate înainte de **naştere**, alţii optzeci de ani, regenerându-se cu un sistem de cristalite concentrând energia solară, pentru o altă durată de optzeci de ani. Androginul se referă tocmai la perioada de tranziţie între aceste epoci, când are loc o „normalizare" a fiinţei umane, rezultând chinurile fără de capăt ce fac trecerea spre mortalitate, viaţă scurtă şi boli multe. Potrivit lui Platon, în „Banchetul", exista o rasă primordială, „a cărei natură «nu era cum este astăzi, ci cu totul alta», şi a cărei «fiinţă însăşi a dispărut»". Reprezentanţii acestei rase androgine erau animaţi de o trufie cu totul deosebită şi „ei s-apucară să se suie-n cer ca să se înstăpânească pe zei". Prin urmare, androginii, rezultat al degradării arhetipului nemuritor, rezultaţi din fiinţele ce se înmulţeau asexuat, sunt o verigă în formarea celor două specii ale genului uman. Ideea „veţi fi ca Dumnezeu" („Facerea", 3, 5) nu poate fi adevărată, pentru că puterea lui Dumnezeu este extrem de mare, nu se limitează la formarea raselor umane, a bărbatului şi a femeii.

Contopirea celor două fiinţe este rezultatul punctului comun din trunchiul din care au fost desprinşi. Femeia şi bărbatul coincid aproape în totalitate în ceea ce priveşte bagajul genetic, ideea de sexualitate existând şi la fiinţe care se reproduceau asexuat. Eros, zeul iubirii, este tocmai esenţa tendinţei de refacere a naturii originare, a trunchiului pierdut. Noţiunea de mitologie ca „istorie primă" poate să aducă în discuţie existenţa unui alt tip de fiinţă, la fel cum centaurii pare să fi fost fiinţe nedezvoltate, experimente genetice nereuşite ale naturii sau ale întâmplării.

Manualele ALL, CORINT 1

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU

HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU (1876-1955). Scriitoare cu o evoluţie emblematică pentru înseşi mutaţiile suferite de proza literară românească în perioada dintre cele două războaie mondiale. Criticul literar Eugen Lovinescu, adept declarat şi militant fervent al modernismului, trasează fără ezitare această cale definitorie: „În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseşi, în procesul ei de evoluţie de la subiectiv la obiectiv." Făcând parte din cercul literar „Sburătorul", ea îl reprezintă, prin operele sale, prin curentul novator, modernist, promovat de mentorul incontestabil al grupării, Eugen Lovinescu, orientându-se către o literatură obiectivă, inspirată din mediul citadin, către metode noi de creaţie, precum analiza psihologică şi fiziologică, în special explorarea problematicii sufletului feminin, cu o minuţiozitate şi o insistenţă demne de remarcat. Reprezentarea sufletului ca „formă a trupului" nu mai poate fi considerată, de acum înainte, o „fantasmagorie", ci o tendinţă de a depăşi romanul platonician, încercare întâlnită şi la romancierul irlandez James Joyce.

Prin metodele sale de observaţie, prin tehnica memoriei involuntare, Hortensia Papadat-Bengescu se defineşte ca o continuatoare a liniei promovate de Marcel Proust în romanul fluviu „În căutarea timpului pierdut".

CONCERT DIN MUZICĂ DE BACH

După câteva lucrări de început, „Ape adânci” (1919), „Sfinxul” (1920), „Femeia în faţa oglinzii” (1921), „Balaurul” (1923) şi „Romanţă provincială” (1925), Hortensia Papadat-Bengescu (1876-1955) se impune prin cele patru romane din ciclul Hallipilor, veritabilă saga de familie, „Fecioarele despletite” (1926), „Concert din muzică de Bach” (1927), „Drumul ascuns” (1932) şi „Rădăcini” (1938), cu o acţiune amplă, cu perioade foarte lente ale desfăşurării epice, cu stagnări şi reluări, la care participă un număr apreciabil de personaje, cu destine întortocheate şi introspecţii amănunţite, care solicită din plin atenţia şi imaginaţia lectorului. Se constată de regulă **o disoluţie a epicului** în analiza psihologică, determinată de coborârea observaţiei în planurile abisale ale conştiinţelor, unde impulsurile psihice şi manifestările fiziologice se interferează, generând maladii incurabile, reacţii incontrolabile ale decrepitudinii şi ale degradării fiinţelor, redate într-o neaşteptată resurecţie naturalistă.

În ciclul Hallipilor putem distinge cinci grupuri de personaje: Hallipa, familia dominantă, legată de celelalte prin rudenie sau prin interese, Drăgănescu, Rim, Maxenţiu şi Walter. Un al şaselea grup este reprezentat de Lică Trubadurul, Mini şi Nory Baldovin, personaje de conexiune între aceste medii. Romanele din ciclul Hallipilor au o anumită concentrare a acţiunilor: în „Fecioarele despletite”, care se deschide cu vizita a trei femei, Nory, Mini şi Lina la Doru Hallipa, totul se învârteşte în jurul cuplului Lenora-Doru; în „Concert din muzică de Bach”, în jurul Rimilor şi Drăgăneştilor, „Drumul ascuns” se concentrează asupra avatarurilor lui Walter, în timp ce în „Rădăcini” scriitoarea porneşte în recuperarea „timpului pierdut”, ca roman al crizelor intime femeieşti, personajul principal fiind Nory Baldovin, fiica boierului Baldovin.

„Concert din muzică de Bach”, cel mai reuşit roman din acest ciclu, se concentrează asupra a trei cupluri: al lui Rim, al lui Maxenţiu şi al lui Drăgănescu, eşantioane ale unor celule matrimoniale constituite din considerente sociale, minate de perspectiva destrămării, prin introducerea în fiecare a unei terţe persoane: „domnişoara Sia Petrescu”, „fiică unică a simpaticului văr Lică”, în familia Rim; Victor Marcian, violonist celebru, de talie europeană, în familia Drăgănescu, cu ocazia concertului ce se pregăteşte în casa acesteia, proiectat de Elena Drăgănescu; Lică Trubadurul, pe numele adevărat Vasile Petrescu, „o lichea simpatică”, în familia prinţului Maxenţiu, bolnav de ftizie, care şi va muri pe parcursul romanului. Biografia personajelor, reconstituită şi din romanul anterior, „Fecioarele despletite”, şi continuând în celelalte volume ale ciclului, este destul de întortocheată. Lenora, fiica unui farmacist de pe Strada Mare din Mizil, este o frumuseţe a epocii şi se căsătoreşte cu moşierul Doru Hallipa, devenind stăpâna Prundenilor. Are trei fiice, Elena, Coca-Aimée şi Mika-Lé, ultima rezultată dintr-o relaţie extraconjugală cu un zidar italian. Bolnavă, Lenora se lasă îngrijită de doctorul Walter, care îşi deschide un sanatoriu de lux, unde membrii acestei aristocraţii pestriţe poposesc înainte de a-şi încheia destinul pământesc. Doctorul Walter fusese căsătorit în tinereţe cu baroneasa Salema Efraim, care murise la şaptezeci de ani, în greutate de o sută douăzeci şi cinci de kilograme. Se căsătoreşte apoi cu Lenora şi, după moartea acesteia, încearcă să se apropie de fiica defunctei, Coca-Aimée. Verişoara Lenorei este doctoriţa Lina, „bondoacă” şi „bună”, căsătorită cu Rim, personaj cu o figură de „oberchelner de noapte”, căruia îi oferă o catedră universitară, obţinând apoi de la ea şi o casă în Bucureşti şi libertatea de a-şi închipui că ar avea succes la tinerele studente. Mika-Lé este o fiică a păcatului, trăind şi cu Maxenţiu, şi cu pictorul Greg. Lina avusese cu fratele Lenorei, Lică Trubadurul, o fiică, pe Sia. Aceasta, înceată la minte, „cam toantă”, cu „faţa lată, obrajii graşi”, „trunchioasă, oablă de la umeri la şolduri, cu mâini şi picioare mari", ajunge cu greu infirmieră şi este adusă în casă de Lina ca să-l îngrijească pe închipuitul bolnav Rim. Sia are un copil fie cu el, fie cu gemenii Hallipa, aceştia din urmă oploşiţi ca asistenţi la facultate pe lângă protectorul lor, profesorul Rim. În „Rădăcini", Nory intelectuala încearcă să refacă Baldovineştii. Drăgăneştii sunt descendenţi din baba Smoala, care pregătea cu mâna ei butoaiele de vin, toţi fiind podgoreni vrednici. Elena, fiica Lenorei, rupe logodna cu Maxenţiu şi se căsătoreşte cu Drăgănescu, negustor de vinuri, care cumpără în cele din urmă Prundenii. Ea ţine o casă de protocol, ca Odette din „O dragoste a lui Swann" de Marcel Proust, în care organizează concertul care dă titlul romanului şi ale cărui pregătiri, mereu amânate şi reluate, umplu aproape toată desfăşurarea epică. Ada Razu, „făinăreasa", fiica unui fost morar, se căsătoreşte cu Maxenţiu pentru blazon: ea este bogată, el are titlu nobiliar. Maxenţiu, veşnic bolnăvicios şi slăbănog, moare şi Ada se însoţeşte cu Lică, programat astfel să devină deputat şi să fie primit fără rezerve în saloanele aristocrate. Sia moare şi ea, în urma unui avort cu consecinţe letale, şi ceremonia de înmormântare are loc la biserica Amzei. Scena e un prilej de a radiografia personajele şi de a identifica mutaţiile relaţiilor dintre ele. (Rim simte că se sufocă, gândeşte că „Sia fusese prost inspirată procurându-i astfel de sărbătoare". Ada Razu stă la braţul lui Marcian, compozitorul, amantul în perspectivă al Elenei, care se află în apropierea diplomatului Vladici. Lică se grăbeşte să plece „la palat". El se numeşte acum Basile Petre şi are figură de fante, cu mustaţa mijită, mers elastic, nepăsător, fluierând ca un mierloi.) În aceeaşi seară, după înmormântarea Siei, la care participă aproape toate personajele romanului, are loc mult aşteptatul concert din muzică de Bach, care încheie, în chip grotesc, o banală serată mondenă.

În acest haos epic, ce nu se desfăşoară parcă după niciun plan, în „Concert din muzică de Bach" acţiunea pare că nu există: personajele se rotesc lent, într-o atmosferă de perfectă staticitate, singurele lucruri interesante fiind pendulările între cele trei familii. G. Călinescu remarca acest lucru: „E atâta siguranţă în relaţiunile scriitoarei despre cele trei familii, încât simţim că aceste familii există [...] Eroii, aceiaşi, sunt urmăriţi pe mii de pagini în celelalte romane, impresia generală, fie şi mitologică, este a neîndoielnicei existenţe a acestor grupuri de oameni.". Dacă romanul de faţă, al doilea din ciclul Hallipilor, păstrează ceva din tehnica lui Marcel Proust şi se depărtează de stilul Virginiei Woolf, de tehnica memoriei involuntare, devenind mai mult balzacian, acest lucru se explică prin societatea monotonă a timpului, în care intrigile se desfăşoară încet, sinuos, dar sigur, urmând principiul „rotirii în cerc" a măştilor, cu mici salturi pe treptele sociale, într-un **arivism discret şi insistent**. Astfel, Lenora s-a căsătorit cu Doru Hallipa, stăpânul moşiei Prundenilor, în timp ce Elena l-a luat de soţ pe Drăgănescu, „fabricant bogat, fecior de cârciumari", părăsindu-l pe Maxenţiu, pentru că acesta acceptase graţiile Mikăi-Lé. După cum spune tot G. Călinescu, arta prozatoarei constă în interpretarea psihologică a mediului decrepit, în „surprinderea dramelor ascunse sub calmul convenţiilor mondene, a murdăriilor lustruite". Cel mai frapant amănunt ce o poate apropia de Marcel Proust este acela că zugrăveşte o lume aristocratică, „unde relaţiunile indivizilor sunt, de prea mult exerciţiu ereditar, inaparente, protocolare [...], şi în care preocupărilor vitale li s-au substituit de mult cazuri de conştiinţă măruntă, puerile".

Toate personajele Hortensiei Papadat-Bengescu fac parte din acea realitate interbelică bântuită de spectrele curentelor ideologice, de politicieni fără putere, adunaţi abulic în saloane, personaje recluzate în propria lor existenţă, silite să repete, cu gesturi maşinale, îmbogăţirea, decrepitudinea fizică şi decăderea de pe scara ierarhiei social-valorice. Intelectualul, sortit unei existenţe vegetalizate, este cel din scrierile lui Cehov sau ale lui Gogol, lipsit de încredere, ratat într-o muncă de rutină sau cel mai des în inactivităţi epuizante. Oboseala lumii, vetustețea ei ireversibilă, senzația de tablou de epocă, plin de praf, provin dintr-o nemişcare provincială absolută. Faptul că, în ciuda ascendenței sociale, capitala este „locul unde nu s-a întâmplat nimic" derivă dintr-o ireversibilă astenie existențială.

Personajele „micii lumi de altădată", ca să-l parafrazăm pe Fogazzaro, venite din provincie către centru, infiltrate în rândurile unei aristocrații obosite şi maladive, se scufundă în această tendință de provincializare morală, de balcanism dulceag, reminiscențe ale unui mediu fanariot ce nu a dispărut niciodată. Apar **personajele bolnave** ale **ghetoului familial**, fapt ce nu mai surprinde, de la un punct limită, prin nimic. Ca urmare, traseul destinului unilinear poate fi refăcut cu uşurință de orice observator: naştere, viață cu sau fără boli, aventuri erotice, îmbogățire sau sărăcie, strălucire pe firmamentul social pentru o perioadă scurtă de timp, apoi moarte. „Concert din muzică de Bach" mai este şi **un roman al snobilor** şi al **oamenilor declasați**, cele două niveluri polarizate ale acestei lumi, pe care unele personaje încearcă să le depăşească într-un demers de subtilă parvenire. Naturalismul operei Hortensiei Papadat-Bengescu surprinde nu atât prin violența vizuală, cât prin grotescul situațiilor.

Personajele înscriu în destinele lor, preprogramate, etapele vieții şi distribuția rolurilor: Mini îndeplineşte rolul de observator, de **personaj-reflector**, de **raisonneur** al ansamblului aşa-zis armonios al conacului de la Prundeni: „totul era în armonie, Lenora şi Hallipa, slugile, casa, moşia, pianul cu coadă de un abanos strălucitor şi sufrageria de stejar vernisat solid...". Această armonie urmează să se strice, marcând căderea personajelor din iluzoriul turn personal al liniştii. La sfârşit, într-o simetrie vizibilă, acest peisaj se strică, oglinda, simbol al moşiei de la Prundeni, dispare şi, odată cu ea, imaginea de univers staționar. Personajele aluvionare sunt luate gradat şi progresiv de valurile timpului: „În casa boierească de pe moşia Prundeni, lucrurile aparent insensibile avea să vadă fapte neobicinuite. Însăşi liniştea lor nu mai era respectată [...] pianul, martor inviolabil, fusese la cine ştie ce zdruncin împins deoparte şi dispoziția camerelor, a mobilierului, suferise fluctuațiile unor destine rele...". **Destinul rău** sub care stau personajele provine din nemişcarea de statuie a lumii lor, din acumularea treptată a faptelor temporale, care, odată şi odată, împing subiecții spre moarte.

Poate cel mai semnificativ reprezentant al **personajelor desuete**, „mâncate de molii", suportând povara inexorabilă a timpului şi prăbuşindu-se ca un colos de nisip, este prințul Maxențiu. Despre el, Nory spune că este „un om fără noimă", chinuit să îndure **ruşinea decavării** tatălui său, sărăcit, gata să-şi piardă Plăesele, căsătorindu-se, pentru a se salva de ruinare, cu Ada Razu, fiică de făinar, şi **ruşinea corpului**, constituția fizică precară, de „bărbat lingav", accentuată şi de o boală a vulgului, proletară, de tuberculoză. Personaj famelic, extenuat de labirintul lumii pe care o străbate la îndemnul Adei, care îşi legitimează astfel ascendența aristocratică, analizându-şi corpul cu patetismul unui om în vârstă, căutând refugiu şi sprijin în false reprezentări despre el, prințul Maxențiu trăieşte avatarurile unui condamnat la moarte. El este urmaşul degenerat al unei familii de nobili, incapabil să urmărească altceva decât stadiile bolii sale, aceleaşi întotdeauna, despre care medicul curant nu-i mai poate spune nimic nou. Maxențiu va fi purtat de Ada prin toate saloanele mondene, pentru a demonstra lumii că a devenit „prințesă". Faptul că prințul este bolnav nu o interesează prea mult pe făinăreasă, mai importantă fiind câştigarea titlului nobiliar. Maxențiu este un debil fizic, o urăşte pe Ada, dar nu reuşeşte să concretizeze acest lucru, iar convulsiile personajului rămân doar interioare. Gesturile lui de furie sunt timide, repede reprimate de reminiscențele unei educații seculare. Personajul urmează schema corespondenței dintre trup şi suflet, dintre învelişul somatic şi zonele abisale create de acesta. Agonia sa nu este una de moment, ci e aproape o expresie a întregii sale vieţi, alegerea între vindecare sau moarte devenind chinuitoare, agravată de tribulaţiile amoroase ale Adei cu Lică Sergentul, zis şi Trubadurul. Ada refuză să-l trimită pe prinţ la sanatoriu şi acest fapt se traduce printr-o profundă declasare a personajului. S-ar putea spune că, în comportamentul Anei, există o dorinţă neexprimată de a scăpa de personajul debil fizic, pe care îl vede ca pe o „stârpitură de neam mare. Nobil am vrut, nobil am". Pentru a umple golul provocat de o teribilă suferinţă fizică, Maxenţiu îşi construieşte un **univers interior ameliorat**, o cale de refugiu în faţa unei realităţi necruţătoare. Boala sa pune în scenă tipologia romantică, aproape simbolistă a **suferindului solitar**, neajutat de nimeni, fără speranţă de scăpare. Că toate personajele romancierei aparţin aceleiaşi tipologii este demonstrat de faptul că aproape toate, mai devreme sau mai târziu, vor sfârşi rău.

La început, Elena simte o puternică pasiune pentru prinţul Maxenţiu, dar este îndepărtată de el de către sora ei vitregă, Mika-Lé, fiinţă de un erotism agresiv, practicat ca normă de viaţă şi ca mijloc de ascensiune socială. Elena este fata Lenorei, devenind, în urma căsătoriei cu Drăgănescu, fabricant bogat, o perfectă doamnă de lume, lipsită de grija zilei de mâine, putând astfel să se dedice în voie vieţii mondene. Personajul este, la apariţia în câmpul imaginar, un model adolescentin: „Pentru toată lumea, Elena era un fel de tip-model. Modelul de răbdare, de cuminţenie, de toate virtuţile clasei mijlocii"; faptul că este mediocră nu poate fi explicat decât prin apartenenţa la o lume decrepită. Elena şi Maxenţiu sunt logodiţi, dar intruziunea surorii vitrege le strică povestea de dragoste, dovadă că aceasta nu fusese puternică.

Un bolnav închipuit, maladivul cu orice preţ, cu o întreagă recuzită inventată a bolii, complăcându-se în mediul ei ca într-un nou mod de viaţă, este profesorul Rim. Boala lui Rim este o mască prin care îşi ascunde aspectul fizic neatractiv şi inapetenţa pentru cercetare sau pentru practica medicinii. Rim este „deşirat şi spălăcit", un deshidratat, „un biet bolnav, care avea nevoie de cele mai mari îngrijiri", rezultat simbolic al faptului că se află într-o abulie existenţială perpetuă. Soţia sa, Lina, îi aduce acasă pe Sia, angajată pe postul de infirmieră, iar prefăcutul Rim se delectează cu ea printr-o legătură amoroasă. Şi Lina este marcată patologic de lumea în care se mişcă. Are un aspect fizic neplăcut, fără pic de feminitate, mirosind tot timpul a doctorii, şi o ţinută veşnic neîngrijită, purtând aceeaşi rochie „verde sau albastră", care „lua aşa de mult forma bunei Lina, o formă boţită şi curată, încât părea una şi aceeaşi rochie şi una şi aceeaşi cu ea", defecte pe care şi le compensează însă printr-o muncă profitabilă, în propria clinică, în care fecioarele „despletite" vin să scape de fructele nedorite ale amorurilor vinovate.

În roman se conturează astfel, printr-un **naturalism subiacent**, răbufnit însă când şi când la suprafaţă, o **atmosferă patologică** generalizată. Sia Petrescu e debilă mintal, gemenii Hallipa arieraţi. Sia va muri de altfel, ca urmare a unei întreruperi de sarcină, făcută de gemenii Hallipa, şi la înmormântare se va cânta muzică de Bach: gestul de îndepărtare a Siei poate fi caracteristic autoarei, care detestă bastarzii sau defecţiunile fizice, fără a se sfii să le scoată în evidenţă. G. Călinescu afirma aproape concluziv: „În paginile Hortensiei Papadat-Bengescu trec în procesie schilozii: gemenii Hallipa participând amândoi la o inteligenţă la care ar fi suficient numai pentru unul, prinţul Maxenţiu, istovitul, purtând în membranele înguste şi pale ecoul fizic sugrumat al curtezanei Zaza...".

În acest univers încărcat de norii unor maladii grele, Ada Razu şi Lică Trubadurul reprezintă excepţiile, forţele noi ce revitalizează eredităţi obosite şi un mediu social epuizat. Tinereţea Adei se află într-un puternic contrast cu bătrâneţea accelerată a soţului, lipsit de vlagă, purtat la case de sănătate şi îngrijit de medici, ce trebuie să-şi pună în valoare juvenescenţa, cât mai este timp, de aici derivând caracterul său impulsiv, mai puţin energia vitală, pentru că aceasta există intrinsec, nu se cere demonstrată. Pentru Ada, căsătoria este un sport, „prințesa" trecând ușor pe deasupra zbaterilor existențiale ale celorlalți. Legătura cu Lică Trubadurul apare brusc, prin atracție intempestivă, după o cursă de cai, printr-un gest demonstrativ de eroism juvenil, când trăsura Adei este oprită de vigurosul dandy de București, mai curând un uvrier bulevardier sau un arivist de tipul lui Stănică Rațiu: „cu ce meșteșug dezmierdase calul! [...] Cu ce pumn domolise tânărul acela pe murg!". Lică este un personaj cu tentații malefice, la Hortensia Papadat-Bengescu caracterele împărțindu-se în bune și rele, iar lumea fiind fixată în jurul bolii existențiale. El se va considera de la început substitutul lui Maxențiu: „Iată-mă! că sunt locțiitorul, amantul, și vin să mă așez confortabil în culcușul tău de cadavru viu". Prin parvenitism și practici subtile, deși e „foarte puțin universitar" (are numai patru clase primare), el ajunge sus pe scara socială, se realizează ca politician, semănând cu Stănică Rațiu din „Enigma Otiliei", mai puțin cu Tănase Scatiu, o variantă desuetă a acestui specimen. Se conturează astfel un conflict între două generații: a aristocraților cu vechime nobiliară, dar decrepiți, sortiți aneantizării, și cea a parveniților, care încearcă să ajungă și mai sus pe scara socială decât prima categorie. Calea Victoriei este locul unde se „formează" acest personaj, de unde apar gloriile momentului, luate de val și aduse în față. Cu un cap bine realizat fizic, Lică seamănă într-o oarecare măsură cu Mitică al lui Caragiale, având același instinct de conservare, de pierdere a timpului, același mod de a aștepta momentul oportun pentru „saltul necesar": „părul ondulat, pomădat, cu cărare pe lături și freză stufoasă în față. Haine de plutonier îmbrăcat civil. ...Părea mai firesc să-l întâlnești în scenete de mahala decât în viața mondenă.". Un om ce nu seamănă nici pe departe cu „craii de Curtea-Veche" ai lui Mateiu Caragiale sau măcar cu noii parveniți ai societății bucureștene. Lică nu mai are nimic din aceste caracteristici desuete, putând fi recunoscut în politicianul Vardali, cu părul tuns scurt și îmbrăcat frumos, la patru ace. Cuplul de noi ariviști va fi, de altfel, oficializat ca unul de viitor în casa Drăgăneștilor, cu prilejul îndelungatei pregătiri a concertului din muzică de Bach. **Viitorul** este însă **relativ**, nu excelează prin alte împliniri decât cele materiale sau amoroase, într-un decor specific **realist**, unde numai hainele spilcuite ale personajelor, parcă atunci luate din cutii de păpușar, se schimbă încet, odată cu moda.

Faptul că toate personajele încearcă să găsească un **liman iluzoriu** este arătat de „închipuirile" specifice fiecăruia: prințul Maxențiu încearcă să reînnoade legătura cu Elena Drăgănescu, văzând în răceala ei un corespondent perfect al propriului neant sufletesc, Elena va comite un adulter cu Marcian, muzicantul, Rim este, la rându-i, un personaj decrepit, fantomatic, lucru demonstrat de întreaga sa înfățișare: „începând de la fruntea enormă, lărgită de părul, care, fără chelie, începea să o decoreze departe pe tigvă, blond, închis, cu fire lungi și grase [...]. Gloria lui erau ghetele de dimensiuni foarte mici față de un corp așa de lung și subțire, ca și cum ar fi acoperit nu o labă, ci un os.". Imaginea expresionistă a personajului nereușit, uscat ca o mumie, este simbolul unei întregi lumi de carton. Ca urmare, nici el nu face decât să se supună acelorași jocuri ale imaginației, ce neagă realitatea concretă. Un schelet, s-ar putea zice, de care are grijă Lina, placidă, deformată profesional de munca sa.

Dintre caractere se remarcă în special personajele aparținând tipologic lumii feminine, pline de o candoare sau de o artificialitate superfluă. Mika-Lé, Coca-Aimée și Elena au fiecare câte o trăsătură definitorie: prima este perversă, a doua se complace în bizare experimente la Club, iar ultima schimbă soții într-un ritm sacadat. Sia va muri, după ce va trăi experiențe erotice împovărătoare. Lipsa de discernământ a personajelor le face să semene cu niște automate prinse în caruselul amețitor al timpului, ca manechinul de la **Maison Lys, la femme stérile**, din „Fecioarele despletite", menit numai a purta modelele creatorilor de modă.

În rol de **raisonneur**, de personaj-reflector perfect, este şi Mini, prezentă în această ipostază în tot ciclul Hallipilor.

În stadiu latent sunt şi Coca-Aimée şi Mika-Lé, pentru ele nu „a bătut încă gongul", trebuie să mai aştepte intrarea în scenă. Mika-Lé se comportă ciudat, intempestiv, pătrunde în casa tatălui său şi nu poate fi oprită de la nici una dintre acţiunile premeditate, orice tentativă contrară fiind paralizată de la bun început. Văzând-o agăţată de gâtul tatălui vitreg, Lenora încearcă o mulţime de stări contradictorii: gelozie, neglijare, indiferenţă. Legătura lumii materiale cu cea spirituală, exprimată de „forma sufletului", care se corelează cu cea a trupului, se poate surprinde cel mai bine în cazul Lenorei. Nepregătită pentru şocul provocat de comportamentul fiicei, femeia „cu obrajii de porţelan roz", semănând cu un bibelou, îşi schimbă înfăţişarea: „Ochii mari, albaştri, ochii de sticlă erau plânşi, ondulările repetate ale părului oxigenat auriu ca o perucă erau deformate.". Lenora va simţi degradarea unei boli ruşinoase pe propriul trup şi acest fapt o va duce la anihilarea caracterului şi în cele din urmă la moarte. Lenora are fragilitatea unei păpuşi de porţelan, cu mâini subţiri şi roşii, conservate şi uşor grăsuţe. Mini observă cel mai bine transformările acesteia: modul de existenţă al Lenorei seamănă perfect cu cel al unui obiect material. Boala dobândeşte trăsături colosale, fiind similară cu o epopee homerică. În fond şi este, pentru că personajul se află la graniţa dintre viaţă şi moarte, pregătindu-se să experimenteze toate ororile acestui ineluctabil proces. Experimentele psihologice la care este supus personajul sunt un prilej de a ne cufunda în marasmul unei existenţe nebuloase: Lenora o vede pe Coca-Aimée luându-i locul, devenind doamna Walter. Traiectoria sa este descendentă şi nimeni nu o poate salva din marasmul suferinţelor fizice. În vreme ce personajele mai vechi sunt luate de valurile timpului, împinse spre fundal, cum se întâmplă cu Walter, cu Elena Drăgănescu, cu Lenora şi doctoriţa Rim, cele noi aşteaptă cu înfrigurare să le ia locul. Walter şi-a luat de altfel „cuantumul de fericire" înaintea lui Lică, trebuind să-i facă loc acestuia, încă avid, tânăr şi nesătul.

Sensul dat titlului, „Concert din muzică de Bach", semnifică nepăsarea totală a lumii faţă de individul părăsit în suferinţă, neajutorat: la fel ca regele din pădurea Dianei, evocat în „Creanga de aur", de James George Frazer, fiecare trebuie să se descurce pe cont propriu, altfel intervine uitarea şi personajele sunt repede îndepărtate de pe scenă. Tăcerea absolută de la slujba liturgică a Siei arată de fapt „tăcerea neantului" în faţa suferinţelor umane. Lumea care se devoră pe ea însăşi este una aflată, cu tot lustrul ei monden, încă în faza barbariei; ea nu împlineşte năzuinţele individualului, ci transformă individualul în general. La un moment dat, alţi arivişti, mai rapaci, mai bine pregătiţi, vor lua locul lui Lică Trubadurul sau al Adei Razu, iar aceştia, epuizându-se şi ei în căutări laterale, compensatorii, vor dispărea, lucru marcat de schimbări „insensibile" în „ordinea obiectelor" din palatul iluziilor, construit cu atâta grijă.

Manualele HUMANITAS, NICULESCU

GARABET IBRĂILEANU

ADELA

GARABET IBRĂILEANU (1871-1936). Important critic literar de direcţie din primele decenii ale secolului XX, doctrinar al poporanismului literar (până în 1916) şi teoretician al specificului naţional, adept al criticii sociologice şi psihologice, în prelungirea lui Hippolyte Taine şi Paul Bourget. Operele sale de istorie şi de critică literară cele mai importante sunt „Spiritul critic în cultura românească" (1909), „Scriitori şi curente" (1909), „Note şi impresii" (1920), „Scriitori români şi străini" (1926), „Creaţie şi analiză" (1926). În domeniul strict literar publică o culegere de aforisme în stilul clasic al lui Blaise Pascal şi François La Rochefoucauld, „Privind viaţa" (1930), şi romanul „Adela" (1933).

Întreaga sa viaţă este legată de revista „Viaţa românească", încă de la întemeiere, în 1906, în calitate de secretar, munca literară absorbindu-l cu totul. Director al revistei era C. Stere, iar de partea ştiinţifică răspundea P. Bujor, dar toată lumea era de acord că Ibrăileanu este sufletul noii publicaţii. Direcţia revistei devine specific poporanistă încă de la primul număr, din martie 1906, sub această orientare apărând până în 1916, când începe războiul şi tipărirea ei devine imposibilă. Printre colaboratori se numără cei mai importanţi scriitori ai epocii, N. Gane, A. Vlahuţă, P. Bujor, A. Philippide, M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, C. Stere, C. Botez, Mihai Carp ş.a. Garabet Ibrăileanu întreţine numeroase legături literare cu scriitori în afirmare, între care se remarcă George Topîrceanu şi Ioan Al. Brătescu-Voineşti. Sunt, de altfel, faimoase „Scrisorile lui Topârceanu către G. Ibrăileanu".

În general, părerile criticului sunt tranşante şi oamenii din jurul său puteau cu greu să adopte o poziţie diferită de a lui: astfel, „Junimea", crede Ibrăileanu, nu a adus nimic nou în curentul critic, fiind doar o imitaţie a „Daciei literare". Pe Maiorescu îl numeşte „cel mai bun scriitor de idei al românilor". „Spiritul critic în cultura românească" este un eseu critic care analizează prin metode materialiste geneza culturii în România. Ibrăileanu caută în trecut rădăcinile poporanismului modern, iar Moldova constituie, în viziunea lui, punctul de naştere a criticismului. În calitate de critic literar de mare autoritate, Ibrăileanu îşi exprimă opiniile asupra celor mai importanţi scriitori români. Criticul analizează fonetismul versului eminescian, vede în Creangă un Homer, pe Caragiale îl numeşte scriitor reflexiv. Alţi scriitori analizaţi sunt Iacob Negruzzi, Nicu Gane, Gheorghe Panu. Macedonski este primit cu rezerve, pentru că poetul simbolist nu este înţeles pe deplin de critic. Octavian Goga şi Panait Cerna sunt disociaţi de curentul paseist de la „Sămănătorul" şi consideraţi ca reprezentanţi ai poporanismului. Va scrie recenzii şi pentru numeroase scrieri ale lui Mihail Sadoveanu, „Floare ofilită", „Însemnările lui Neculai Manea", „Şoimii", „Vremuri de bejenie". Criticul stabileşte şi graniţele între sămănătorism şi poporanism, studiind opera lui C. Sandu-Aldea. Recenzează „Patima roşie", de Mihail Sorbul, şi apreciază „Viaţa lui Mihai Eminescu", de G. Călinescu. Publică studii literare şi despre Hortensia Papadat-Bengescu, Henriette Yvonne Stahl, Otilia Cazimir. În schimb, nu menţionează decât sporadic pe Arghezi şi Rebreanu şi nu spune nimic despre Pillat, Blaga, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăiescu. Dintre scriitorii străini, face referiri la Prévost, Baudelaire, Anatol France, Marcel Proust, Thomas Hardy, Karin Michaelis, Wladyslaw Reymont, Lev Tolstoi. În evoluţia lui Garabet Ibrăileanu se observă trei mari perioade: 1889-1905, de orientare socialistă şi poporanistă, 1905-1920, de punere în valoare a noului curent, poporanist, 1920-1933, faza eclectică, criticul emiţând pretenţii asupra scrierilor, acestea trebuind să aibă specific naţional, luciditate, să transfigureze realitatea sub zodia universalităţii.

„Adela" este romanul omului aflat la maturitate, cutremurat de perspectiva de a nu mai putea iubi, de a se resemna să privească stoic lumea, din cauza schimbărilor psihice şi biologice intervenite cu trecerea timpului. Personajul principal este Emil Codrescu, asemănător cu Dan, din romanul omonim al lui Vlahuţă.

„Adela" este romanul dragostei unui bărbat de patruzeci de ani, complexat de propria vârstă, incapabil să reziste avalanşei biologice. Acţiunea începe în staţiunea Bălţăteşti, într-un decor desuet, de sfârşit de secol al XIX-lea, în care doctorul Emil Codrescu are surpriza de a o redescoperi pe Adela, o femeie frumoasă, plină de farmec, pe care o cunoştea încă de copilă, cu toate manifestările de ingenuitate şi de candoare ale vârstei infantile. Bărbatul are surpriza maturizării bruşte a tinerei fete, fiindcă în cei trei ani de când nu o mai văzuse Adela „s-a măritat şi s-a despărţit", încât de la început bărbatul se comportă indecis, extrem de precaut şi de ezitant în exprimarea sentimentelor. Dragostea faţă de Adela i se aprinde în mod fulgerător, dar doctorul încearcă să se convingă că este vorba doar de o simplă amiciţie, care continuă scenele pline de farmec şi de candoare petrecute în copilăria fetei. O banală plecare a Adelei la Mănăstirea Neamţu, la „Piatră", are însă un efect teribil asupra bărbatului, pentru că timpul se dilată la nesfârşit în orele despărţirii. Femeia nu înţelege însă motivul pentru care Codrescu îşi mărturiseşte bătrâneţea şi chiar se supără în acest moment („Şi eu am să fiu bătrână atunci"), complicitatea afectivă dintre cei doi având voluptăţi nebănuite. Discuţiile despre romanul lui Tolstoi „Război şi pace" prilejuiesc sentimente ciudate bărbatului: „Ce simte ea? îmi pare că astăzi mi-a vorbit din nou despre **noi** când îmi răspundea la indigestele mele pedanterii, în care toate cuvintele strigau: Te ador!". Bărbatul se plimbă şi conversează cu fosta fetiţă de altădată, mărturisindu-i în unul din aceste peripluri că are pentru ea „un sentiment foarte curios", la care fata îi replică: „– Adică bun de pus la muzeu?"

Astfel de sentimente ezitante şi contradictorii nu pot apărea decât într-un **decor romantic**, cu o anume vetusteţe, de sfârşit de secol XIX, prilej pentru scriitor de a descrie, în stilul călătoriilor lui Vasile Alecsandri („Balta-Albă"), o staţiune izolată, „înconjurată de singurătăţi", Băltăteşti: „O improvizare de bâlci, pe şoseaua care vine de la Piatră, trece prin mijlocul satului, strâmbă, şerpuind printre râpi, şi se duce la Târgu-Neamţului...". Lumea face parte dintr-un decor realist, domnii au „jambiere şi şepci impermeabile", trec cu alpenstock-uri spre un „peisaj meschin", format dintr-o „colină întinsă, tristă, pătată de câţiva arbori schilozi". Într-un astfel de spaţiu nu poate exista decât o stare de plictis existenţial, în care lectura devine un mod de supravieţuire. Principala temă a romanului este a **ezitării**, **drama nehotărârii** personajului de a-şi stabili în mod clar destinul. Pentru Codrescu, frica cea mai puternică este de a trăi, de a birui escatologia individuală: „În strigătul de iubire – cugeta el, reluând o maximă din «Privind viaţa» – bărbatul cere femeii ajutor împotriva morţii. [...] De aceea posibilitatea imaginilor voluptoase de a ţine piept în conştiinţă imaginii înfiorătoare a morţii.". Personajul are gustul **voluptăţii analizei introspective**, iar Adela constituie o prezenţă „rumenă şi fragedă", „femeia încântătoare", incapabilă să se decidă în poziţia ei faţă de bărbatul cvadragenar. În tot acest plan al relaţiilor se conturează întreaga dimensiune psihică a dramei trăite de Codrescu. Legătura dintre cei doi este minată de diferenţa de vârstă: Adela este tânără, iar el are patruzeci de ani, aceasta fiind, după părerea bărbatului extrem de reflexiv, dar lipsit de înclinaţii către acţiune, „vârsta amintirilor şi recapitulărilor". Pentru Codrescu, tinereţea pare un vis îndepărtat, trecerea timpului fiind nemiloasă: „Şi după câţiva ani, care trec ca fulger, alunecarea vertiginoasă, fără putinţă de oprire, între maluri uniforme, într-o lumină sură şi rece de toamnă, spre apropriata prăpastie.".

În această dilemă se conturează **portretul moral complex** al personajului. Emil Codrescu este un gânditor boem, trăind pentru cărţi, trăgând din ţigări ca un pictor flamand al secolului al XVII-lea. Stările de reverie sunt suspendate de „hipertrofia [...] cerebrală" proprie, acţionând ca un anestezic al sentimentelor: „Cu mania de a analiza, care nu mă părăseşte un moment, m-am felicitat că, pentru un moment, am putut rămânea în atitudine contemplativă faţă de ea. Dar când s-a dus să-şi ia batista de pe masă, geniul nemilos şi-a luat revanşa.". Chiar dicţionarul de ocazie, în vacanţă, reprezintă pentru Codrescu un moment de reverie: „Şi tot aşa, în partea a doua, la numele proprii – un rege merovingian, un promontoriu, o primadonă italiană.". La Băltăţeşti sunt recitite pagini de Diogen Laerţiu, versuri de Baudelaire („Les hiboux"): „L'homme, ivre d'une ombre qui passe, porte toujours le châtiment d'avoir voulu changer de place...", încât apariția Adelei, parcă din altă vreme, „aceeași, ca și acum trei ani", tulbură tot acest echilibru al bărbatului.

Cu toate acestea, Adela îi pare lui Codrescu o femeie potrivită nu pentru căsătorie, ci pentru discuții cât mai sofisticate, ocolitoare pentru atracția irepresibilă dintre ei: „Aproape în fiecare seară stau de vorbă cu Adela în cerdac. [...] Femeia asta tânără și curioasă de viață și de stări sufletești mă scrutează necontenit, fără să aibă aerul. Eu îmi îngroș cât se poate epiderma sufletului, s-o fac impermeabilă. Dar cu femeile jocul e pierdut întotdeauna. Ele privesc în sufletul bărbatului ca într-o vitrină.". Dar Codrescu este incapabil să facă pasul decisiv al mărturisirii iubirii, închipuindu-se, aproape obsesiv, zdrobit de povara inexorabilă a anilor trecuți, de povara biologică a vârstei, semănând cu un bolnav care își mărturisește boala. Femeia nu poate suporta însă ideea bătrâneții, arhetipul spiritual, rămășiță a arhetipului fizic și sufletesc total, și respinge această boală: „... Pentru ce **s-a supărat** când îi spuneam că sunt bătrân?". Într-o astfel de atmosferă, bărbatul refuză să iubească femeia: „Nu iubesc și nu vreau să iubesc pe Adela.". Conștiința ființei îmbătrânite îl apasă grav, ca o pată rușinoasă, ca o inexorabilă decadență biologică. Femeia este observată în sunetul menuetului din „Sonata a VII-a", cu „coroana ei de păr galben, scânteind în razele soarelui", „blanche comme lait...", „douce comme un agnelet...", „fraîche comme rose...". Ritmul muzicii este eteric, îndemnând la plutire, la degustarea poeziei vieții. Se creează, în felul acesta, o antinomie între imaginea femeii, tânără, aflată în pragul ascensiunii biologice, și cea a bărbatului, cu o ascendență psihică mult diminuată.

Adela a pătruns în viața lăuntrică a protagonistului în momentul când acesta a realizat că e femeie: „În urmă, zi cu zi, ideea a fost confirmată mereu, inconștient, de fapte: de aspectul nou, mai bogat, al frumuseții ei, de temperatura urcată a feminității ei și de cei patruzeci de ani ai tăi...". Femeia apare ca o madonă, dimineața, când scutură cuverturile, având „o polcuță albastră și cu o digrimea pe cap.". Imaginea genuină a tinerei ființe aduce un suflu de prospețime pentru bărbatul cuprins de toate spaimele vârstei de mijloc, pentru că ea acționează ca o stavilă împotriva îmbătrânirii instantanee. Într-o plimbare cu trăsura spre Bălțătești, senzațiile se succed instantaneu, Adela participând la un ritual al trecerii timpului, „supusă și vibrantă", în timp ce el, atent la schimbarea vremii, îi pune un pardesiu pe umeri. Între timp, îi ține un adevărat curs de astronomie sentimentală. Sentimentele de obsesie a diferenței temporale se accentuează: „Până acum nu îmbătrâneam, pentru că îmbătrâneam fără să știu, ca arborii. Problema mi s-a pus întâia oară în viață când am revăzut-o pe Adela...".

Sentimentul erotic se amplifică în mijlocul naturii dezlănțuite, noi ipostaze ale acestuia fiind descoperite în funcție de peisajul arcadian în care cei doi protagoniști își petrec prelungita vacanță. Într-un rând, ca într-un ritual străvechi, își lipesc obrajii de pământ, într-un gest de comuniune, de transcendență cosmică, dincolo de care verticala devine orizontală, iar infinitul se apropie. Adela este fotografiată, de data aceasta, cu ochii minții, de același narator obsedat de inferioritatea secvenței temporale în care se află, ca o ipostază eternă a feminității fruste, cu „rochia roz, cu capul gol, cu o mână pe sân, cu linia corpului onduland și accentuând depresiunea taliei, cu poala rochiei în evantai", fiind „un bloc de frumuseți vii și calde...".

Raporturile dintre cei doi rămân, cu toate acestea, imprecise: într-o reverie aproape involuntară bărbatului se surprinde undeva, pe un drum de munte, imaginându-și că o strânge de talie. În poiana în care ajung nu se mai află nimic decât singurătatea naturii: „Nimic, în afară de noi, decât viața obscură a pământului, a pietrei, a vegetației mărunte și câțiva fluturi care se urmăreau, se întâlneau o clipă cu intenții de hârjoană [...] Printr-o deschizătură a copacilor scânteiau priveliști din vale, mărginite departe tare de dealurile albastre, șterse ca niște nouri gata să dispară la orizont.". Indecizia alegerii rămâne și după această plimbare romantică; în timp ce peisajul se rotește, gândurile îi sunt neclare: „Mi-e capul gol și sufletul greu...". Emil Codrescu are gândirea unui „geniu pustiu", încercând să-și domine pulsiunile enorme ale sufletului. Nevoia de senzualitate derivă din această sabie a lui Damocles ce atârnă asupra bărbatului, care îl determină să sufere. Dacă la început Codrescu are o „conștiință adormită", el încearcă treptat să iasă din această stare de marasm existențial, să recupereze „tinerețea pierdută", la fel cum Proust încerca, la modul ideal, să recupereze „timpul pierdut". Atracția dintre Adela și Codrescu, extrem de spiritualizată, se compune dintr-o obsesie a unuia pentru celălalt, o conjugare a simțurilor superioare celor fizice, plutind într-un mediu abstract.

Paroxismul crizei erotice duce la un sentiment de teroare existențială, în care ființa iubită e în stare să-și dea și viața, Adela devenind **femeia unică**, arhetipul în jurul căruia se învârt gândurile bărbatului. Adela pare, pentru protagonist, o țintă nu prea îndepărtată, dar nici prea apropiată, „stânca pe care crește floarea-reginei". Pentru exprimarea iubirii, pictura și sculptura i se par inferioare bărbatului îndrăgostit, în timp ce muzica sugerează starea de elevație necesară pentru sublimul absolut. Renunțarea la excursii i se pare o altă formă de manifestare a bătrâneții, bărbatul amăgindu-se că este doar un supraom spiritual, nu și unul fizic, care se sacrifică pentru fericirea Adelei.

Despărțirea de natură, într-un tablou romantic, este plină de resemnări: „– Luna se ține mereu după noi de câtva timp, aici, la Văratic...". Sentimentul realității este pierdut, din cauza inlunației, iar Adela îi va lua o mână și o va pune pe genunchiul ei, stare continuată și mult timp după aceasta, când intră în Bălțătești. Manifestările dragostei sunt aproape adolescentine, iar personajul este cuprins de o rușine puțin explicabilă, pentru că și o diferență de numai zece ani între el și tânără ar fi fost greu de acceptat. Pentru bărbatul înfrânt psihic dinainte, iubirea venind din partea femeii tinere este un lucru improbabil. De aceea, identificarea sentimentelor între cei doi urmează însă același traseu al pertractărilor: întrebat de Adela ce simte pentru ea, bărbatul răspunde că „un sentiment foarte curios", un fel de „vis în vis", multiplicat la infinit. Sentimentul cu care se despart cei doi este de durere și de fericire în același timp, iar favoarea cerută de bărbat este de a o striga pe nume, „Adelina!".

Despărțirea finală, prin plecarea femeii, urmează același traseu de „vis în vis", sentiment ce se perpetuează prin contemplarea absenței acesteia, prin reveniri inopinate în casa iubitei, sub spectrul simbolic al toamnei în care plouă „mărunt și rece". Umbra Adelei este zărită în cerdac, în fiecare cameră, „pe jilțul de trestie, pe capătul canapelei din odaia de primire...". Materializarea făpturii iubitei se realizează peste tot, în vibrația aerului, în obiectele pe care aceasta le-a atins. Doar natura rămâne impasibilă în marea căutare: „Când am ieșit în cerdac, prin draperiile grele de pe deal s-a furișat o rază, răspândind peste plai un abur de aur, ca atunci pe Ceahlău. Dar în curând raza se stinse în negurile tomnatice de pe înălțimi.". Sentimentul nedefinit al iubirii se află în legătură strânsă cu această persistență a negurilor de toamnă peste înălțimi. Drama lui Emil Codrescu este de a se lăsa copleșit de tulburele sentiment al îmbătrânirii fizice, de a nu se elibera de presiunea timpului, fapt ce declanșează o întreagă tragedie interioară, determinând lipsa de hotărâre a personajului, proiectarea iubirii către trecut și către ariile inefabile ale absolutului.

MATEIU CARAGIALE

MATEIU CARAGIALE (1885-1936). Poet şi prozator. S-a născut la Bucureşti, ca fiul natural al lui Ion Luca Caragiale. Studiile liceale şi le face la Colegiul Sf. Sava, având ca profesor de istorie pe Anghel Demetriescu, care-l va iniţia în heraldică, a cărei pasiune îl va urmări toată viaţa. Căsătoria cu strănepoata paharnicului Sion îi aduce o avere relativ însemnată, la Fundulea, unde arborează un steag cu blazonul vechi al familiei. Personaj ciudat şi solitar, îşi realizează o descendenţă imaginară, mergând până la familiile domnitoare din veacuri trecute, până la primii voievozi români, fapt ironizat de ilustrul său tată, care îi arăta creştetul teşit al capului: „Uite, a rămas aici urma tăvii cu plăcinte pe care au purtat-o strămoşii noştri.”. În „Trântorul”, urmaş degenerat de foşti decavaţi de pe vremea fanariotă, răsare instinctul boierului de altă dată: „Ades, fără să-şi dea seama, îşi mângâie hangerul,/ Şi când în faţa morţii odată s-a aflat,/ În trântorul becisnic s-a deşteptat boierul.”. O nuvelă a sa este „Remember”, publicată în 1924, unde se povesteşte sfârşitul atroce al unui fost travestit, lordul Aubrey de Vere, ce se trage tocmai din Carol I, regele Angliei.

În 1926-1928, publică în revista „Gândirea”, apoi în volum în 1929, romanul „Craii de Curtea-Veche”, la care lucra din 1910. Singurul volum de versuri, „Pajere”, însumând preocupări poetice începute de prin 1912, este publicat în 1936.

CRAII DE CURTEA-VECHE

Titlul romanului „Craii de Curtea-Veche” provine dintr-o anecdotă publicată de I. L. Caragiale în revista „Vatra”, după cum precizează G. Călinescu în „Istoria literaturii române de la origini până în prezent”: „O ceată de mahalagii în frunte cu grecul Melanos s-a răsculat, sub mazilirea lui Gr. Ghica, şi a început a jefui oraşul. Melanos, cu cucă de domn în cap şi cu haine voievodale furate, trecea prin oraş cu «craii» lui, beat mort, călare pe măgar. Vechii crai erau deci un fel de boemi dezmăţaţi, bucureşteni, cărora le corespunde, la altă epocă, eroii cărţii.”. Roman corintic, după clasificarea lui Nicolae Manolescu, „Craii de Curtea-Veche” zugrăveşte nobilimea crepusculară, o lume decadentă, a orgiilor şi a personajelor danteşti, ieşite parcă din tablourile lui Hieronymus Bosch. Toate metaforele acestei lumi se construiesc sub semnul decadenţei totale, al lipsei de spaţializare a sentimentelor, orizontul intelectual al personajelor limitându-se la dimensiunile lumii cu mistere a Bucureştilor, începând să fie ilustrată tematic pe la mijlocul secolului al XIX-lea de Pantazi Ghica sau G. A. Baronzi. Construcţia romanului ţine mai mult de arhitectura unei nuvele extinse, cu detalii baroce semnificative, conturând o lume crepusculară. Epicul propriu-zis nu există, fiind înlocuit de detaliile descriptive sau de contemplare a unei lumi în derivă; astfel, în capitolul „Întâmpinarea crailor”, scriitorul-narator participă la fanteziile celor trei personaje, Pantazi, Pirgu şi Paşadia, când îi întâlneşte la birtul din Covaci, în „Cele trei hagialâcuri” se arată modul în care personajul-narator întâlneşte pe cei trei „crai”, în „Spovedanii” se investighează în continuare lumea birturilor bucureştene, iar în „Asfinţitul crailor”, ultima parte, a patra, a romanului, sunt prezentate ispràvile eroilor în casa Arnotenilor, care duc la declinul acestui trio insolit. Cele trei personaje aparţin boemei deşănţate a Bucureştilor, cu obiceiuri preluate de la fanarioţii greci. Paşadia şi Pantazi, coborâţi dintr-o nobilime locală, sunt paradoxali prin comportamentul lor, pentru că viciile extreme sunt combinate cu rafinamentul unei lumi „întoarse pe dos". Pirgu, spre deosebire de ceilalţi doi, este de extracţie mai joasă, o lichea declarată, cu puterea deosebită de a cunoaşte aceste medii corupte şi de a se folosi de influenţa acumulată ocult. El este obsedat de dragostea fără reţineri, de cântecele fără perdea, de tot ceea ce ţine de sfera grotescului, a trivialului şi a caracterului josnic al fiinţei umane. Nu e de mirare că în acest mediu corupt, al mahalalelor întunecoase, cu mistere gotice, destinul personajelor este fulgerător, ele dispărând la fel de repede cum au apărut. Taverna şi mahalaua devin două din motivele literare ale romanului, „adevăraţii Arnoteni" fiind locuri de comemorare a unor adevărate orgii, punct de plecare pentru aventuri demne de romanele rocamboleşti.

Mateiu Caragiale creează un **univers închis**, de unde nu există scăpare: la fel ca la poarta Infernului lui Dante, cel ce intră nu mai iese. Atmosfera este de altfel cea de mai târziu din „Princepele" lui Eugen Barbu, înfăţişând mahalalele Bucureştilor: acolo cei trei **crai**, care nu au alura celor patru cavaleri ai Apocalipsei, decăzuţi pe ultima treaptă a umanităţii, îşi petrec timpul în orgii desfrânate. Paşadia, Pantazi şi Pirgu au structuri sufleteşti diferite: primii doi sunt aristocratici, iar ultimul un bucureştean fără relevanţă, un necunoscut din lumea mahalalelor în care se simte foarte bine. Cei trei sunt tovarăşi de viaţă uşoară, de speţa cea mai joasă, angajaţi în petreceri deşucheate, în „crailâcuri", în care poveştile amoroase provoacă adversităţi şi conflicte violente, specifice mediului de mahala. Mitologia spaţiului este degradată, universul marginal fiind populat cu o serie de caractere „comunitare", confundabile în trăsăturile lor esenţiale, parcă venind dintr-un arbore comun al decadenţei, diferit doar prin ocupaţii sau provenienţă imaginară.

Paşadia are o înfăţişare tipic decadentă: „Ce frumos cap avea totuşi! Într-însul aţipea ceva neliniştitor, atâta patimă înfrânată, atâta trufie aprigă şi haină învrăjbire se destăinuiau în trăsăturile feţei sale veştede...". Pantazi este grec de origine; se trage din tâlhari de apă, dintr-o dinastie întemeiată de Zuani cel Roşu, provenind la rându-i din barbari nomazi emigraţi din Mediterana. El este un adept al călătoriei şi se autonumeşte cetăţean al universului. Pirgu este tot ce poate fi mai corupt în mediile de prin mahalale, fiind expert în înşelătorii de tot felul, reminiscenţă a decadenţei de tip fanariot, exprimată prin termeni specifici: samsarlâcuri, giumbuşlucuri şi pezevenglâcuri. Visul lui Gore Pirgu este să-şi ducă prietenii la „adevăraţii Arnoteni", în casa de pe strada Mihai-Vodă, topos al decadenţei, în casa lui Maiorică, descendentul decăzut al Arnotenilor de altădată. Acesta patronează desfrâul sexual al propriei soţii, Elvira, şi al celor două fiice ale sale, Mina şi Tita, „armăsăroaicele" familiei. Aici, în acest mediu infect, Pantazi descoperă o insulă a purităţii, pe fiica cea mică a lui Maiorică, Ilinca, crescută la o mătuşă din Piatra-Neamţ, cu alese calităţi fizice şi morale. De ea se îndrăgosteşte şi Paşadia, pentru Ilinca cei doi bătându-se violent; căsătoria ei cu Pantazi nu se împlineşte însă, pentru că fata moare cu puţine zile înainte de nuntă. Sfârşitul romanului, cum era de aşteptat, constă în dispariţia protagoniştilor, într-un fel sau altul: Paşadia moare lovit de dambla în braţele Raşelichii Nahmansohn, Pantazi pleacă într-o lungă călătorie, numai Grigore Pirgu ajunge bogat, „de mai mult de zece ori milionar". Decăderea falşilor crai relevă inutilitatea unei vieţi petrecute în desfrâu şi degradarea inerentă unui astfel de orizont existenţial.

Prima parte, „Întâmpinarea crailor", narează avatarurile fiecărui personaj; stilul este direct, la persoana întâi, mărturisind, din partea personajului-narator, substitut al autorului, o pierdere a noţiunii timpului: „Noaptea mă apuca în aşternut. Pierdusem răbojul timpului. Aş fi dormit înainte, dus, fără zgomotoasa sosire a unei scrisori pentru care trebuia neapărat să iscălesc de primire.". Starea de delăsare, specifică persoanelor lipsite de forţă vitală, îl cuprinde şi pe confesor, el simţindu-se „în stare de piftie". De fapt, degringolada destinului personajului este totală, fiind ca o luntre bătută de valuri mari.

Grotescul se traduce prin replicile stranii ale personajelor: „cu valsul ăsta ţin să te duc la lăcaşul cel din urmă, cât mai curând; cred că n-ai să mă faci să aştept prea mult această sărbătoare a tinereţelor mele. Ce frumos are să fie, ce frumos! Şi eu beat, cu nenea Pantazi, voi stoarce întristatei adunări lacrimi fierbinţi, luându-mi, în cuvinte, rămas bun de la în veci neuitatul meu prieten.". Patina timpului se aşterne greu asupra acestor personaje decrepite, după cum spune, în dialogul de mai sus, Pirgu. Paşadia este „un luceafăr", „cu una din alcătuirile cele mai desăvârşite ce poate avea creierul omenesc". Este un personaj cu o figură plină de măreţie, frumoasă, dar cu un destin nemilos: provenind „din oameni de vază, fusese oropsit de la naştere, crescut pe mâini străine".

Paşadia locuieşte la câţiva paşi de podul Mogoşoaiei, într-o locuinţă bogată, închisă pentru majoritatea vizitatorilor. Retorica desăvârşită a personajului, bazată pe o cultură profundă, este sugerată prin epitete adecvate, „miezoasă", „cuprinzătoare", „fără lăbărţări, razne şi prisosuri". Paşadia Măgureanu este un ins hieratic, cu un farmec aparte, de Orient obosit şi totodată fastuos, în timp ce „Gore Pirgu era o lichea fără seamăn şi fără pereche". Pirgu are „o dezmăţare ţigănească" în comportament, dedicându-se cu mare plăcere amorului de mahala.

Acest mediu ascunde şi legende ale unei măreţii trecute, ale Penei Corcoduşa, acum „bătrână şi veştejită, cu capul dezbrobodit şi numai zdrenţe toată, cu un picior desculţ", surprinsă într-o secvenţă în luptă cu trei vardişti, gata să-i biruie pe toţi. Personajul este urmărit de o poveste nefericită, de pe vremea trecerii trupelor ruseşti prin ţară, în 1877, când cucoanele nu aveau ochi decât pentru ofiţerii din această armată. Cel mai frumos era Leuchtenberg-Beauharnais, cu care înfiripă o mare iubire, sfârşită tragic, prin moartea bărbatului în războiul din Balcani. Trupul avea să fie plâns cu disperare de această femeie faimoasă, a cărei atracţie o constituiau ochii verzi, „genaţi şi sprâncenaţi".

Partea a doua, „Cele trei hagialâcuri", prezintă modul în care personajul narator i-a cunoscut pe ceilalţi trei. Paşadia aduce în prim-plan imaginea unui om extrem de trist, care nici nu pare a fi român, pentru că vorbeşte prea frumos despre legendele sacre de altădată, despre „seara izgonirii Agarei", sclava egipteancă a patriarhului biblic Avram, despre ideea de frumos. Între aceste evocări, marea este de o frumuseţe deosebită, „lucie ca o baltă, oglindind, la adăpostul toartelor coastei, pirozeaua tăriei şi mărgăritarul norilor, florile ca o pajişte sau scânteind ca o mişună de licurici...", fiind văzută ca o „matcă" a vieţii, departe de aceste tulburări extreme ale fiinţei omeneşti.

Cei trei, Pantazi, Paşadia şi naratorul, sunt „trei odrasle de dinaşti cu nume slăvite, tustrei cavaleri-călugări din tagma Sfântului Ioan de la Ierusalim, zişi de Malta, purtând cu falǎ pe piept crucea de smalţ alb şi încununatul trofeu spânzurate de panglica de cănăvăţ negru". În această companie, Gore Pirgu face figură aparte, este un personaj bizar, care se duce la întruniri cu femei îmbrăcate în costum naţional românesc, dar care niciuna nu vorbeşte limba română. El cunoaşte însă cel mai bine lumea de „mardeiaşi, de codoşi şi de şmecheri, de teleleici, de târfe şi de ţaţe, a năravurilor şi a felului lor de a vorbi, fără multă bătaie de cap". Dimineaţa, după un chiolhan ţinut în astfel de pustietăţi ale oraşului, unde doar pegra se aventurează, se isca vreo bătaie, pe care Pantazi şi Paşadia o resimţeau destul de vag, ca o apariţie bine aşteptată a zgomotului. Pirgu putea fi la o moşire de „poliţă cu maimuţă, sau se încurca la dardăr cu Mehtupciu". El devine „întruchiparea vie a însuşi sufletului spurcat şi scârnav al Bucureştilor".

Sfârşitul romanului nu este decât urmarea logică a dezmăţului fără limite; două dintre personajele ce alcătuiesc „patrulaterul" crailor dispar: Paşadia moare, Pantazi pleacă în străinătate, în timp ce Pirgu rămâne să celebreze în continuare acelaşi fel de viaţă, într-o lume care se scufundă încetul cu încetul. Obsesia pentru întunecat, pentru obscur, aduce aminte de Villiers de l'Isle Adam şi de Barbey d'Aurevilly, de romanele de mistere ale lui Eugène Sue, „Paiaţa", spre exemplu, ilustrând viaţa dublă a personajelor, în locuri ale perdiţiei sau pe culoarele „înaltei societăţi". Asemănarea cu scriitorii menţionaţi nu este întâmplătoare. Barbey D'Aurevilly este atras, la fel ca Mateiu Caragiale, de idealurile aristocraţiei vechi, de Frondă, mai puţin de personaje corupte, precum bancherul Lafitte. Villiers de l'Isle Adam este un nobil autentic de la sfârşitul celui de-al doilea imperiu şi începutul celei de-a treia republici. Mateiu Caragiale, preocupat de heraldistică şi de titlurile nobiliare, îşi arogă drepturi ale descendenţei din nobili străvechi din acelaşi spirit de frondă, de căutare a noului în trecut. Opera sa este de o artificialitate evidentă, pentru că scriitorul investeşte un mare efort de imaginaţie în a recrea imaginea unei lumi subterane, învăluită, în multe aspecte ale ei, „sub pecetea tainei".

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

GROTESC. Termenul provine, potrivit „Dicţionarului de termeni literari", din fr. *grotesque*, it. *grottesca*, „capricios, ridicol", derivat fiind din *grotta*. La început, grotescul a însemnat ornamentul descoperit în peşteri, fiind oarecum fantastic. Mai târziu, termenul a început să capete altă semnificaţie, devenind caricatural şi fantastic. Don Quijote, luptând cu morile de vânt, este un personaj grotesc, adică ridicol. Noţiunea a fost folosită pentru a defini un nou curent literar, **barocul, manierismul.** Grotescul pune în evidenţă toate imperfecţiunile realităţii, incoerenţele, umbrele, opunându-le aticismului, realităţii perfecte. În grotesc există un „surâs amestecat cu oroare", aşa cum îl defineşte unul dintre teoreticienii lui, Wolfgang Kaiser. Romanticii conservă grotescul în opera lor, pentru că este un simbol al animalităţii existente în om. Victor Hugo, în „Cromwell", face distincţia între categoriile diacronice ale grotescului: „grotescul antic este timid şi caută întotdeauna să se ascundă... Din contra, în gândirea modernilor, grotescul [...] există peste tot; pe de o parte el creează sluţenia şi îngrozitorul, pe de alta, comicul şi bufonul.". Th. Gautier face o prezentare a principalilor scriitori baroci şi burleşti în „Les grotesques". Pornindu-se de la o reprezentaţie a lui Chiarelli, „La masquera e il volto", se pun bazele teatrului grotesc, ce tinde să ridiculizeze tarele lumii burgheze. Dürenmatt, Ionescu, Beckett scriu teatru absurd, ce încearcă să stabilească rolul omului în lume, iar **tragicul** este înlocuit cu **grotescul**.

Grotescul din **„Craii de Curtea-Veche"** rezidă în conservarea unor existenţe în care timpul este pierdut inutil, prin experienţe nesemnificative în plan general-uman. Prin această determinare a unei temporalităţi greoaie, fiinţele se degradează în mod ireversibil. Unele figuri de stil pun în evidenţă modelul de bărbat famelic, **tipul neclasic**, dominat de sentimente negative: „«Ah!» zise Pirgu lui Paşadia, făcându-şi privirea galeşă şi glasul dulceag... cred că n-ai să mă faci să aştept mult încă această sărbătoare a tinereţelor mele. Ce frumos are să fie, ce frumos! Şi eu, beat, cu nenea Pantazi, voi stoarce întristatei adunări lacrimi fierbinţi, luându-mi în cuvinte mişcătoare, rămas bun de la în veci neuitatul meu prieten.". Mateiu Caragiale are afinităţi cu romanticii tenebroşi, cu Baudelaire, Poe, cu Urmuz, contemporanul său, iar imagini ca acelea create în roman pot fi întâlnite la pictorii Goya, Grünewald, Breugel. Pentru omul normal, ele stârnesc frica. Potrivit articolului „Vrăjitoarea" al lui Brian P. Levack, din „Omul baroc", „Dintre toate figurile baroce, vrăjitoarea era cea mai temută. Motivele acestei frici nu erau imediat evidente... Frica era atât de mare, încât teologii, oamenii legii şi medicii au scris tratate urmărind în acelaşi timp demascarea şi încurajarea persecutării ei.". Prin urmare, prototipul feminin al Penei Corcoduşa aparţine unui bestiar medieval, ştiindu-se că vrăjitoarele erau, în general, recrutate dintre femeile sărace şi urâte sau bătrâne. Spaţiul de mahala al capitalei devine loc de manifestare a poftelor demonice, perpetuând în vremurile moderne decadenţa fanariotă, prezentată şi în „Princepele", romanul lui Eugen Barbu.

MAX BLECHER

ÎNTÂMPLĂRI ÎN IREALITATEA IMEDIATĂ

MAX BLECHER (1909-1938). Poet şi prozator din perioada interbelică mai puţin cunoscut, adept al mişcărilor avangardiste, în special al suprarealismului, păstrând însă în scrierile sale, puternice influenţe din Kafka, Bruno Schultz şi Robert Wasler, îndeosebi capacitatea „de a se instala în nenorocire, de a o accepta ca o condiţie a vieţii curente" (Ov.S. Crohmălniceanu). Debutează în 1930 cu schiţe în cunoscutele „Bilete de papagal" ale lui Tudor Arghezi şi corespondează cu Geo Bogza, André Gide, M. Heidegger, I. Voronca. Marcat de o tragică experienţă personală (este ţintuit la pat de o tuberculoză osoasă, morbul lui Pott, maladie de care se stinge din viaţă la numai 29 de ani), Max Blecher, în proza sa, în cele trei romane, „Întâmplări în irealitatea imediată" (1935); „Inimi cicatrizate" (1936), „Vizuina luminată" (publicată postum, în 1971), „amplifică un accident clinic personal la rang de experienţă ontologică, ridicând sentimentul la viziune, fiziologia la filosofie" (Radu G. Ţeposu). Personajele trăiesc adevărate drame, cu implicaţii profunde asupra destinului uman. În „Întâmplări în irealitatea imediată" se produce degringolada eului, rezultată din confuzia dintre „personagiul abstract" şi „persoana mea reală", într-o trăire fragmentară, dizolvană, proiectată către irealitate. Personajele sunt abulice, se mişcă fără ţintă, în transă parcă, în „spaţii blestemate. Se percepe senzaţia de totală descompunere a organicului, de entropie căreia nimic nu i se poate opune. Toate senzaţiile se manifestă la nivel epidermic, iar personajul simte transformarea ca pe o metamorfoză demoniacă, similară cu a unui personaj, Jakub, dintr-o povestire a lui Bruno Schultz. Coborârea spre Tartar se realizează printr-o trecere de la „irealitatea imediată" la „realitatea imediată" a sanatoriului Berck-sur-mer. Personajul principal suferă de teroarea biologicului efemer, trăind, într-o scenă memorabilă, cufundarea în noroi ca pe o asumare tragică a destinului, fiind conştient până în ultimul moment, reiterând, într-un fel, drama omului muritor, supus extincţiei inevitabile.

Bolnavul din „Întâmplări în irealitatea imediată" pare a fi supus aceloraşi dematerializări ca ale magului din „Secretul doctorului Honigberger", de Mircea Eliade: „Când privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întâmplă câteodată să nu mai ştiu nici cine sunt nici unde mă aflu.". Dedublarea personajului este semnificativă: „Acest personagiu abstract şi persoana mea reală îmi dispută convingerea cu forţe egale.". Observatorul spaţiului de recluziune are impresia unei imagini stereoscopice, luate din puncte diferite: „identitatea mea se regăseşte, ca în acele vederi stereoscopice unde cele două imagini se separă uneori din eroare şi numai când operatorul le pune la punct, suprapunându-le, dau iluzia reliefului". Spaţiul este privit de un ochi ciclopic, din toate direcţiile, fiind supus unor forţe de o tensiune extraordinară, ce acţionează şi asupra bolnavului. Separarea trupului („soma") de suflet („pneuma") are loc tocmai în aceste momente de concentrare, determinând existenţa a două trupuri, unul indestructibil, altul pieritor, supus suferinţelor cărnii. În felul acesta se construieşte o închisoare infernală, din care nici măcar spiritul nu mai poate ieşi, la fel ca o rază de lumină ce trece mult prea aproape de un „black hole" („gaură neagră").

Odaia este singurul spaţiu, îngustat la maximum, în care eroul vremurilor „moderne", supus degradării biologice continue, se regăseşte. Singurătatea şi depărtarea se simt în apropierea acestui final continuu, în care eul nu-şi mai regăseşte nici măcar identitatea: „Teribila întrebare «**cine anume sunt**» trăieşte atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele şi nişte organe ce-mi sunt complet necunoscute.”: Personajul este un altul, poate un monstru crescut în locul adevăratului eu, pentru că definirea a ceea ce este nu mai e valabilă, ca înainte. Acum, importante devin suferinţa şi starea create de această senzaţie stranie, care alimentează dorinţa de a avea un nou corp, crescut peste noapte, reîncarnat prin metemsomatoza totală, ca în poezia lui Lucian Blaga „Daţi-mi un trup voi munţilor”. În absenţa cestei posibilităţi, dematerializarea continuă, „ca şi cum aş închide şi deschide ochii: de fiecare dată odaia e mai clară – aşa cum apare un personagiu în lunetă, din ce în ce mai bine organizat, pe măsură ce, potrivind distanţele, străbatem toate voalurile de imagini intermediare.”. Greutatea ce apasă asupra sinelui devine, prin iluzia simţurilor, „o senzaţie uşoară de beţie”. Dincolo de chinurile extreme ale fiinţei, lumea apare „în atmosfera aceea neobişnuită de inutilitate şi desuetudine, ce se forma în jurul meu când halucinantele mele transe isprăveau să mă doboare.”. Halucinantele viziuni ale personajului construiesc o totală simetrie a spaţiului mental: ieşit din lumea lipsită de spiritul ultim, capabil să înţeleagă esenţa, bolnavul nimereşte într-o altă dimensiune, şi mai terifiantă, rătăcind, de data aceasta, în spaţiul propriei minţi, fără nicio putere de discernământ.

Literatura odăii face parte dintr-o simbolistică a lumii moderne, prinsă într-un imobilism existenţial cu note tragice, incapabilă să opereze decât cu operaţii logice, insuficiente în faţa neprevăzutului. Motivul odăii, întâlnit şi în poezia „Noaptea de decemvrie” a lui Alexandru Macedonski, semnifică penuria de spaţiu, locul unde, de cele mai multe ori, se produce extincţia. Literatura cu personaje maladive, opuse eroului romantic, este caracteristică lumii moderne, văzută de expresionism în pragul extincţiei: explicaţia ar putea consta în diluarea tot mai avansată a sacrului în profan, rădăcinile arhetipale ale civilizaţiei nemaifiind un punct de sprijin pentru mintea geometrică, lipsită de mister şi de poezie, a omului modern.

SEMNIFICAŢIA TITLULUI. „Irealitatea imediată” este o expresie elocventă a spaţiului dimprejur, care scapă, din motive de maladivitate extremă, controlului simţurilor umane, devenind o zonă plină de mister, greu de explorat. De aici se instituie în opera lui Blecher o insistentă observaţie asupra lucrurilor devalorizate şi comune, a imitaţiilor ieftine, a banalului, ridicat la fapt existenţial semnificativ, minat de o anume iraţionalitate a sensurilor ascunse ale lumii. Spaţiul din jur, astfel perceput, prin simţuri exacerbate care compensează pe altele distruse de boală, alunecă uşor, pe nesimţite, în sfera fantasticului kafkian, a unei lumi intrate sub semnul apăsător al straniului şi al reificării. „Irealitatea imediată” este expresia fantasticului produs de o deficienţă senzorială extremă, năvălind, tocmai din această cauză, asupra fiinţei umane aflate într-o criză existenţială ce o apropie de extincţie. „Irealitatea imediată” devine astfel o proiecţie în afară a ceea ce se numeşte în literatura modernă „fantasticul interior”, generator de stări onirice, de halucinaţii sau de beatitudine ce anulează suferinţa fizică.

Sugestii de răspuns la exerciţii din manual (CORINT 3)

Ex. 2/ p. 206. Comentaţi succint viziunea asupra lumii, aşa cum apare în opera lui Blecher.

Lumea scriitorului este maladivă, supusă dezagregării continue, entropiei, destrămării universale. Nimic nu rezistă în acest spaţiu etern al efemerului şi al vulnerabilităţii umane. Drama personajului-narator, martor la propria-i disoluţie biologică, este amplificată de observaţiile acute asupra fiinţei supuse agresiunii unei boli incurabile: sufletul se desprinde de corp şi întreg spaţiul pare a fi cuprins de valuri de imagini neclare, care se înfăşoară unele în altele.

◆ CONCEPT OPERAŢIONAL ◆

EXPRESIONISM. Curent literar şi artistic ce apare în Germania, între anii 1911-1925; denumirea lui provine din francezul *expressionisme* şi germanul *Expressionismus*. Se deosebeşte în mod fundamental de **naturalism** şi **impresionism**. Spiritul creator nu mai rămâne pasiv, nu mai este supus obiectului, ci se reflectă în exterior, venind să dea expresie întregului. Expresionismul se manifestă cu întregul său cortegiu de fenomene, prin trăirile halucinatorii, reprezentările fantaste, deformate ale lumii, conştiinţa finală, apocaliptică, generate de criza societăţii timpului. Lumea, consideră creatorii expresionişti, a ajuns la un capăt, e perioada declinului civilizaţiei industriale, incapabilă de a mai produce ceva nou, de a renaşte, precum pasărea Phoenix, din propria-i cenuşă. În consecinţă, cum nimic nu se schimbă, se pune punctul final, se apropie sfârşitul, după cum sugerează titlul unui volum de poezii a lui Kurt Pinthus, „Menschheitsdämmerung". Expresionismul exprimă strigătul fiinţei, **der Schrei**, înfiorată de iminenţa catastrofei universale, de impasul conştiinţei metafizice. Worringer propune pentru prima dată termenul de **expresionism** în revista „Der Sturm" („Furtuna"), prin articolul său, „Zur Entwicklungsgeschichte der modernen Malerei", fiind legat de ceea ce descoperă Munch şi Van Gogh în tablourile lor, de unde se inspiră şi ideile grupului **Der blaue Reiter**. Pictorii expresionişti expun tablouri în care tonul predominant este negrul, cu personaje slabe, deformate, groteşti, fiinţe ale sfârşitului de lume. Poeţii germani Gottfried Benn, Georg Trakl, Georg Heym, Theodor Däubler, Paul Zech sunt nume sonore ale poeziei expresioniste, iar drama se remarcă prin Reinhard Sorge, Ernest Barlach, Georg Kaiser, Bertold Brecht, avându-i drept precursori pe Strindberg şi Wedekind.

Expresionismul e un glas de disperare al omului împotriva unei civilizaţii acaparatoare, demonice, sufocantă prin mecanicitatea ei, prin lipsa de adaptare la coordonatele fiinţei umane, rămasă la un nivel inferior de evoluţie. Apropiat de expresionism este şi **constructivismul**, legat de **pictura dinamică**, promotor fiind Vladimir Tatline şi avându-i ca exponenţi pe Malevitch în Est şi, în Occident, gruparea **De Stijl** (cea mai reprezentativă operă arhitectonică este casa doamnei Schroeder-Schraeder, a grupării **De Stijl**). Alte curente, în arhitectură şi pictură, sunt **internaţionalismul**, promovat de Le Corbusier (pictor, teoretician, urbanist francez de origine elveţiană, cunoscut pentru „Oraşul radios", „Le Modulor" şi opiniile sale din „L'Esprit nouveau", autor al vilei Savoye la Poissy), Gropius, Mies van der Rohe. Internaţionalismul este legat de **cubism**, reprezentat de Picasso („Domnişoarele din Avignon", „Guernica") şi Salvador Dali („Persistenţa memoriei"). Un alt curent, cel **organic**, în arhitectură este legat de numele lui Lloyd Wright, faimos proiectant american, autorul renumitelor „Prairie Houses", „Casa de pe Cascadă" (Falling Water), „Guggenheim Museum".

STUDIU DE CAZ: MODELE EPICE ÎN ROMANUL INTERBELIC

I. PLAN TEMATIC

1. **Definiţie** şi **trăsături** ale romanului:

- termenul provine din fr. *roman* şi defineşte o specie epică în proză de mare întindere, cu o acţiune complexă, desfăşurată pe mai multe planuri, la care participă un număr mare de personaje, supuse unor conflicte puternice, şi care conturează un pregnant tablou al epocii; romanul este o structură epică deschisă modificărilor de conţinut şi de formă; definiţia termenului evoluează odată cu istoria speciei şi în raport cu epoca şi idealurile ei estetice;
- romanul are o **structură narativă complexă**, într-un **cadru spaţial** şi **temporal** ce depăşeşte cu mult spaţiul operei şi un **număr mare de personaje**, situaţie ce creează o relaţie complexă între **narator** şi personaj, în funcţie de momentul istoric şi estetic în care se manifestă;
- tipologia romanului:
  - după situarea în timp, romanele sunt: **picareşti, eroice, istorice, contemporane, de anticipaţie**;
  - după cadrul social sau geografic: **urbane, rurale, regionale, exotice**;
  - după forma de organizare: **epistolar, jurnal, cronică, eseistic**;
  - după substanţa epică: **de figuri, frescă, saga, ciclic, roman-fluviu**;
  - după tehnica organizării discursului, romanul este de tip **balzacian, stendhalian, tolstoian, proustian, gidian, avangardist, postmodernist.**

2. Elemente de **istorie** şi de **tipologie a romanului**:

- **în literatura universală**:
  - **romanul** există, ca specie literară, încă din Antichitate, prin „Daphnis şi Chloe", de Longos, sau prin „Satyricon", de Petronius;
  - în Franţa, în secolul al XII-lea, Chrétien de Troyes fixează tipul romanului medieval, curtean şi cavaleresc, care cunoaşte o mare dezvoltare în Europa apuseană în secolele următoare, cu opere care dau strălucire acestei specii: „Pantagruel" (1532) şi „Gargantua" (1534), de Rabelais, şi „Don Quijote" (1605, 1615) al lui Cervantes; romanul psihologic apare odată cu D-na de La Fayette, „Principesa de Clèves" (1678), Marivaux, Abatele Prévost;
  - treptat, se ajunge la romanul de tip realist, mai întâi prin romanul sentimental, „Noua Eloiză" a lui Rousseau, apoi prin romanul englez din secolul al XVIII-lea, reprezentat de Richardson şi Fielding; romanul francez îl prezintă ca exponent remarcabil pe Balzac, care avea aspiraţia **romanului total**: „Patru oameni au trăit o viaţă intensă: Napoléon, Cuvier, O'Connel, iar al patrulea vreau să fiu eu. Primul a trăit viaţa Europei, armatele l-au inoculat! Al doilea s-a căsătorit cu globul! Al treilea s-a încarnat într-un popor! Eu voi fi cel care a purtat o societate întreagă în cap!";
  - o descriere completă a societăţii oferă şi Dickens, Thackeray, Stendhal; naturalişti sunt Zola, Thomas Hardy, G. Verga; neorealismul este promovat de Hemingway, Faulkner, Virginia Woolf; **romanul absurd** e reprezentat de Kafka, prin „Procesul" şi „Castelul"; memoria involuntară şi fluxul conştiinţei sunt modalităţi moderne de creaţie la Marcel Proust şi James Joyce; specia romanului tinde spre o formulă eseistică la Dostoievski, Th. Mann, Faulkner, Malraux; **noul roman**, apărut în anii 60' în Franţa, este numit de Jean-Paul Sartre **antiroman**; romanul latino-american este reprezentat de argentinianul Mario Vargas Llosa şi de columbianul Gabriel Garcia Márquez;
- **în literatura română**:
  - istoria romanului românesc începe cu „Istoria ieroglifică" a lui Dimitrie Cantemir;
  - continuă printr-o serie de încercări de la jumătatea secolului al XIX-lea, dintre care mai importante sunt „Manoil" (1855) şi „Elena" (1862), de Dimitrie Bolintineanu, „Ciocoii vechi şi noi" (1863) al lui Nicolae Filimon;

- dobândește o anume maturitate prin „Mara" (1894), de Ioan Slavici, și prin „Viața la țară" (1898) și „Tănase Scatiu" (1907), de Duiliu Zamfirescu;
- cu „Ion" (1920) al lui Liviu Rebreanu se întemeiază romanul românesc modern, diversificat tematic și compozițional în perioada interbelică de Mihail Sadoveanu, Hortensia Papadat-Bengescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Mircea Eliade, apoi, în a doua jumătate a secolului XX, de Marin Preda, Eugen Barbu, Zaharia Stancu, Fănuș Neagu, Alexandru Ivasiuc, Dumitru Radu Popescu, Mircea Cărtărescu;
- există un **roman tradiționalist** (Duiliu Zamfirescu), **balzacian**, (G. Călinescu, „Enigma Otiliei", „Bietul Ioanide"), un **roman al perioadei comuniste**, de obicei **roman-parabolă**, cu note critice și contestatare la adresa regimului, reprezentat de Marin Preda, Augustin Buzura, Alexandru Ivasiuc, Dinu Săraru, Ion Lăncrănjan, Dumitru Radu Popescu, un **roman postmodern** („Orbitor", de Mircea Cărtărescu, „Femeia în roșu", de Adriana Babeți, Mircea Mihăieș și Mircea Nedelciu);
- romanul este **obiectiv**, în cazul lui Liviu Rebreanu ori G. Călinescu, **subiectiv**, **„autentic"**, **„substanțial"** și **„anticalofil"** la Camil Petrescu, **rural** la Liviu Rebreanu, **citadin** la Hortensia Papadat-Bengescu, **mitic** („Creanga de aur", de Mihail Sadoveanu), **inițiatic** („Maitreyi", de Mircea Eliade), antiroman („Pâlnia și Stamate", de Urmuz), **metaroman** („Zmeura de câmpie", de Mircea Nedelciu);
- după clasificarea lui Nicolae Manolescu, în „Arca lui Noe": **roman doric**, cu o structură bine definită, constituită în jurul unui nucleu epic ce conduce la reprezentări narative pregnante (de la „doric", „ordin arhitectonic grec, caracterizat prin sobrietate și simplitate, friza fiind decorată cu triglife și metope", un exemplu fiind romanul „Ion", de Liviu Rebreanu); **roman ionic**, cu o structură suplă, opus romanului doric; un exemplu este „Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război", de Camil Petrescu (de la „ionic", ordin arhitectonic reprezentat prin coloane zvelte, având capitelul împodobit cu volute, iar friza continuată și decorată cu basoreliefuri"); roman corintic, specific experiențelor literare postmoderne, marcând disoluția personajului, prin aglomerarea obiectuală a spațiului, într-o viziune ironică, grotescă, burlescă, alegorică (de la „corintic", ordin arhitectonic, „caracterizat prin suplețea coloanei decorate cu caneluri și prin capitelul ei ornamentat cu sculpturi").

3. Caracteristici ale principalelor modele de roman:

- în **romanul obiectiv**:

- **narator obiectiv**, **omniscient** și **omniprezent**, ce prezintă pe un ton neutru și impersonal evenimentele, fără a a avea intervenții în acțiune sau a exprima opinii personale;
- **viziunea narativă** este **„dindărăt"**, autorul folosind cele trei tipuri de focalizare: **focalizarea externă**, de regulă în descrieri, înregistrând detaliile și evenimentele asemenea unei camere de luat vederi; **focalizarea internă**, prin care lasă impresia că pătrunde în gândurile personajului, preluând uneori în viziunea lui anumite aspecte și întâmplări; ambele tipuri de focalizare se regăsesc în **focalizarea zero**, atribut demiurgic al naratorului omniscient și omniprezent, dominantă în cuprinsul romanului, prin care autorul oferă o viziune globală asupra lumii operei și probează că stăpânește pe deplin scenariul narativ;
- **relațiile spațiale și temporale** fixează acțiunea într-un anumit **spațiu ficțional** și o înscriu în anumite **coordonate temporale**; dominantă este, în romanul obiectiv, **dimensiunea spațială** a lumii reprezentate, prin redarea amănunțită, în chip cinematografic, a detaliilor, de unde rezultă și impresia de construcție arhitectonică masivă, cu elemente de simetrie, a operei literare; **timpul** este **linear**, existând de regulă o coincidență între timpul evenimentelor și timpul discursului, cu puține **analepse** (întoarceri în timp); în **prezentarea cronologică** a evenimentelor, naratorul face **pauze descriptive**, prezentând **peisaje, portrete, obiecte** etc.; din complexitatea relațiilor spațiale și temporale rezultă particularitățile compoziționale ale romanului, privitoare la incipit, final, elemente de înlănțuire și de alternanță a secvențelor narative, coerența, relațiile de simetrie;

- **compoziția romanului**, în „Ion", de exemplu: romanul este alcătuit din două părți cu titluri semnificative, „Glasul pământului" și „Glasul iubirii", cuprinzând șase și, respectiv, șapte capitole:
  - **incipitul** se înscrie în definiția romanului de tip balzacian, ca „oglindă purtată de-a lungul unui drum", prezentând, cu semnificații profunde, drumul care duce către locul acțiunii, satul Pripas; prin descrierea acestuia, cititorul este introdus în spațiul fictiv al acțiunii;
  - **finalul** reia, simetric, imaginea drumului, în sens invers de astă dată, prin plecarea de la locul evenimentelor; **finalul** este **închis**, destinul personajelor implicate în conflictul principal fiind hotărât definitiv;
  - **planurile acțiunii**: romanul începe cu un singur fir narativ, având ca punct nodal scena horei din capitolul I, care prefigurează conflictul principal și orientează acțiunea pe două planuri: un fir narativ urmărește **evenimentele protagonistului** și relațiile acestuia cu celelalte personaje din lumea satului; al doilea fir narativ urmărește **întâmplările din familia Herdelea** și din rândul intelectualității satului ardelean, modul în care reprezentanții acesteia, în special învățătorul Herdelea și preotul Belciug, receptează evenimentele satului și relațiile cu autoritățile maghiare; din acest punct de vedere, structura romanului are aspectul unei **delte**, cu două fire narative reunite în final prin imaginea drumului ce închide acțiunea; evenimentele sunt astfel prezentate prin **alternanța planurilor**, care se realizează prin **tehnica** specială a **contrapunctului**; cele două planuri sunt „când paralele, când împletite [...]; familia Herdelea trăiește epopeea vieții curente, Ion, dimpotrivă, este eroul unei epopei tragice" (Lucian Raicu);
  - **relațiile de simetrie** dau textului **circularitate**, exprimând **caracterul ciclic** al evenimentelor prezentate; **simetria textului** se relevă pe mai multe planuri: între **incipit** și **final**, prin imaginea drumului; între „glasul pământului" și „glasul iubirii", care, dincolo de sensul metaforic și simbolic al celor două sintagme, structurează romanul în două părți aproximativ egale, mărginite de capitole simetrice, „Începutul" și „Sfârșitul"; simetrice sunt și cele două scene ale întâlnirii lui Ion cu pământul, cele două nunți; în relații de simetrie se află cele patru personaje angajate în „glasul pământului" și „glasul iubirii", un adevărat patrulater cu puncte interschimbabile, Ion, Ana, George și Florica;
  - **coerența**, caracteristică definitorie a romanului realist, rezultă din toate aceste trăsături menționate, precum și din **gradație**, **paralelism** și **antiteza** unor situații, evenimente și personaje; la acestea se adaugă firescul și caracterul verosimil al întâmplărilor, autorul refuzând întâmplările spectaculoase și neobișnuite;
  - elementele complexe de coerență și simetrie, de sfericitate a textului, conduc, în cele din urmă, la simbolistica profundă a romanului, acel „simbolism al esențelor" (Lucian Raicu), care exprimă **condiția tragică a personajului** care are de ales între chemarea infernală a „glasului pământului" și aceea divină a „glasului iubirii";
- în **romanul subiectiv**:
  - **viziunea narativă** este **„împreună cu"**, a unui **personaj-narator**, implicat în desfășurarea acțiunii; naratorul nu știe mai mult decât personajul (narator = personaj); relatarea se face la persoana I, scoțând în evidență trăirile protagonistului, ca reflex al unor evenimente exterioare, trecute însă, prin reflectare la nivelul conștiinței, în plan secund; de aici rezultă toate caracteristicile romanului subiectiv, esențial diferite de ale romanului obiectiv;
  - în aceste condiții, naratorul folosește preponderent **focalizarea internă**, concentrându-se asupra propriei experiențe de viață, evidențiate pe două planuri, relativ simetrice în arhitectura interioară a romanului: **drama unei iubiri eșuate și experiența războiului**;

- **relaţiile spaţiale şi temporale**: în romanul subiectiv prevalează dimensiunea temporală a prezentării evenimentelor; specifică este **acronia**, suspendarea linearităţii evenimentelor, datorată memoriei involuntare, prin care amintirile se înregistrează spontan, nedirijat, nefiind căutate intenţionat; de aceea, sunt prezente multe **analepse** (întoarceri în trecut), care urmează fluxul conştiinţei şi relativizează timpul; **spaţiul** îşi pierde astfel, în romanul subiectiv, rolul predominant în constituirea cadrului acţiunii; devine **spaţiu interior**, supus determinărilor şi oscilaţiilor temporale ale memoriei involuntare;

- concepte conexe ale romanului subiectiv promovate de Camil Petrescu: **autenticitatea**, prin inserarea jurnalului în desfăşurarea epică, vocea auctorială fiind la persoana întâi, a **personajului-narator** („Să nu descriu decât ceea ce văd, ceea ce aud, ceea ce înregistrează simţurile mele, ceea ce gândesc *eu*...", „Noua structură şi opera lui Marcel Proust", 1934)); **substanţialitatea**, prin descrierea prezentului mental, prin „această aşezare a *eului* în centrul existenţei, cu convingerea că aceea ce ne e dat prin ele e singura realitate înregistrabilă, acest *video* analog lui *cogito*..." (*ibidem*); **memoria involuntară, fluxul conştiinţei**: „În constituţia prezentului, ca atare, în fluxul conştiinţei mele, în acea curgere de gânduri, îndoieli, imagini, năzuinţe, afirmaţii, negări absolute, intră şi amintirile. [...] Dacă m-aş lăsa în voia amintirii, acum când vorbesc, orice mi-ar apărea în minte ar fi autentic, ar fi durata pură..." (*ibidem*); **anticalofilia**, negarea stilului frumos, căutat, inautentic, propriu romanului tradiţional: „Se poate recunoaşte în această psihologie alternantă cu «elocinţa» şi scrisul «frumos» nu numai dogma literară a două veacuri, ci chiar o parte constitutivă a literaturii veacului al XIX-lea..." (*ibidem*).

II. BIBLIOGRAFIE

***, „G. Călinescu interpretat de...", Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

***, „Realismul", Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

Balotă, Nicolae, „De la Ion la Ioanide. Prozatori ai secolului XX", Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Booth, Wayne C., „Retorica romanului", Editura Univers, Bucureşti, 1976

Călinescu, G., „Istoria literaturii române de la origini până în prezent", Editura Minerva, Bucureşti, 1982.

Ciopraga, Const., „Personalitatea literaturii române", Editura Junimea, Iaşi, 1973.

Crohmălniceanu, Ov. S., „Literatura română între cele două războaie mondiale", vol.I-III, Editura Minerva, Bucureşti, 1972-1975.

Damian, S., „G. Călinescu - romancier. Eseu despre măştile jocului", Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Eliade, Mircea, „Maitreyi. Nuntă în cer", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Lovinescu, Eugen, „Istoria literaturii române contemporane", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Manolescu, Nicolae, „Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc", Bucureşti, 1980-1981.

Manolescu, Nicolae, „Sadoveanu – utopia cărţii", Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.

Sasu Aurel, „Liviu Rebreanu, sărbătoarea operei", Editura Albatros, 1978.

INDEX DE CONCEPTE OPERAȚIONALE

act 502
alegorie 338
alexandrinul 355
hexametrul 355
aliteraţie 343
ambiguitatea 372
amfibrahul 355
anacolut 340
antiteză 341
artă poetică 326
asonanţă 343
balada 266
baroc 114
cezură 354
comedie 505
comparaţie 339
conflict 612
dactilul 355
descriere 132
dialog 503
didascalia 502
discurs 94
drama 291
enumeraţie 340
emistih 354
epitet 339
epopee 169
eseu 54
eufemism 340
eul liric 371
expresionism 672
fabulos 468
fantasticul 467, 400
figuri de adresare (de insistenţă) 342
figuri de construcţie 340
figuri de gândire şi de compoziţie 341
figuri de sunet 343
figuri semantice 338
finalul 383
fiziologie 220
genul dramatic 501
glosă 365
gradaţie 341
grotesc 669
hiperbolă 342
iambul 355
idilă 532
iluminism 168
imaginarul poetic 372
imprecaţie 342
incipitul 383
instanţe narative 148
interogaţie retorică 342
invectivă 343
inversiune 341
invocaţie 343
laitmotivul 385
limbajul argotic 26
limbajul arhaic 25
limbajul de jargon 26
limbajul neologic 26
limbajul regional 26
lirismul 370
lirismul obiectiv 371
lirismul subiectiv 371
măsură 354
meditaţia 236
metaforă 339
metonimie 342
metrică 354
modernismul 603
monolog 503
motivul 384
mutaţia valorilor estetice 601
nuvelă 247
oda 39
onomatopee 343
opera dramatică 501
oximoron 340
parnasianism 553
peonul 356
personificare 340
poporanismul 532
portret 133
povestire 206
prozodie 354
realism 451
refren 341
registrele stilistice (neutru, familiar, solemn) 25
relaţiile de opoziţie 384
relaţiile de recurenţă 384
relaţiile de simetrie 384
repetiţie 341
replică 502
rimă 357
ritm 355
romanul psihologic 643
rondel 564
sămănătorism 532
scena 502
secvenţa poetică 384
simbol 554
sonet 381
spaţiul mioritic 267
spectacol 504
stilul 21
stilul beletristic 22
stilul ca abatere 21
stilul ca adaos 22
stilul ca exerciţiu de alegere a faptelor de limbă 22
stilul direct, stilul indirect, stilul indirect liber 24
stilul juridico-administrativ
stilul publicistic 23
stilul ştiinţific 23
stilurile funcţionale 22
strofă 356
structură narativă 152
structura textului dramatic
sugestia 372
suspans 504
Şcoala Ardeleană 169
tabloul 133
tema 384
tiradă 503
titlul 383
tradiţionalismul 603
tragedie, tragic 505
troheul 355
vers 354
vorbirea directă, vorbirea indirectă 24

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

***, „**Crestomaţie de literatură universală**", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1983.

***, „**Cronicarii moldoveni. Grigore Ureche, Miron Costin, Ion Neculce**". Antologie, comentarii, dosare critice, glosar şi bibliografie de Dan Horia Mazilu, Editura Humanitas, Bucureşti, 1997.

***, „**Cronicari munteni**". Prefaţă de Al. Piru, antologie de Virgiliu Ene, text stabilit de Mihail Gregorian, Editura Tineretului, Bucureşti, 1968.

***, „**Dicţionar al literaturii engleze**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

***, „**Dicţionar de literatură română. Scriitori, reviste, curente**", coordonator: Dimitrie Păcurariu, Bucureşti, Editura Univers, Bucureşti, 1979.

***, „**Dicţionar de termeni literari**", Editura Academiei, Bucureşti, 1976.

***, „**Dicţionar de terminologie literară**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1970.

***, „**Dicţionarul esenţial al scriitorilor români**", coordonatori: Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, Editura Albatros, Bucureşti, 2000.

***, „**Dicţionarul Literaturii Române de la origini până la 1900**", Editura Academiei, Bucureşti, 1979.

***, „**G. Călinescu interpretat de...**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

***, „**Istoria literaturii române**", vol. I, Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

***, „**Poezie simbolistă românească**", Editura Humanitas, Bucureşti, 1996.

***, „**Realismul**", Editura Tineretului, Bucureşti, 1969.

***, „**Scriitori francezi**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

***, „**Scriitori români**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1978.

***, „**Tudor Arghezi, interpretat de...**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1971.

***, „**V. Voiculescu interpretat de...**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1981.

***, „**Walhalla şi Thule. Mituri şi legende vechi germanice**", volumele I-II, Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Albérès, R.-M., „**Istoria romanului modern**", Editura pentru Literatură Universală, Bucureşti, 1968.

Alexandrescu, Sorin; Rotaru, Ion, „**Analize literare şi stilistice**", Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1967.

Ambruster, Adolf, „**Romanitatea românilor. Istoria unei idei**", Editura Enciclopedică, Bucureşti, 1993.

Anghelescu, Mircea, „**Introducere în opera lui Grigore Alexandrescu**", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Anghelescu, Mircea, „**Preromantismul românesc**", Editura Minerva, Bucureşti, 1973.

Babu-Buzea, Ovidiu, „**Dacii în conştiinţa romanticilor noştri. Schiţă la o istorie a dacismului**", Editura Minerva, Bucureşti, 1979.

Bachelard, Gaston, „**Aerul şi visele**", Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Bachelard, Gaston, „**Pământul şi reveriile odihnei**", Editura Univers, Bucureşti, 1999.

Baconsky, A. E., „**Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Balotă, Nicolae, „**De la Ion la Ioanide. Prozatori ai secolului XX**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1974.

Balotă, Nicolae, „**Introducere în opera lui Al. Philippide**", Editura Minerva, Bucureşti, 1974.

Balotă, Nicolae, „**Literatura absurdă**", Editura Teora, Bucureşti, 2000.

Balotă, Nicolae, „**Lupta cu absurdul**", Editura Univers, Bucureşti, 1971.

Balotă, Nicolae, „**Opera lui Tudor Arghezi**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1979.

Barilli, Renato, „**Poetică şi retorică**", Editura Univers, Bucureşti, 1975.

Barthes, R.; Baudry; J. L.; Derrida, J.; Goux, J. J.; Houdebine, J. L.; Ricardou, J.; Risset, J.; Sollers, Ph.; Todorov, Tz.; „**Pentru o teorie a textului**", Editura Univers, Bucureşti, 1980.

Barthes, Roland, „**Romanul scriiturii. Antologie**", Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Bădărău, Dan, „**Filosofia lui Dimitrie Cantemir**", Editura Academiei, Bucureşti, 1964.

Bălu, Ion, „**Lucian Blaga**", Editura Albatros, Bucureşti, 1986.

Bălu, I., „**Marin Preda. Moromeţii**", Tabel cronologic, prefaţă, note şi bibliografie, Ed. Albatros, Bucureşti, 1979.

Béguin, Albert, „**Sufletul romantic și visul**“, Editura Univers, București, 1998.
Berger, René „**Mutația semnelor**“, Editura Meridiane, București, 1978.
Blaga, Lucian, „**Trilogia culturii**“, Editura Minerva, București, 1985.
Blaga, Lucian, „**Trilogia valorilor**“, Editura Minerva, București, 1987.
Blanchot, Maurice, „**Spațiul literar**“, Editura Univers, București, 1980.
Boia, Lucian, „**Istorie și mit în conștiința românească**“, Editura Humanitas, București, 1997.
Booth, Wayne C., „**Retorica romanului**“, Editura Univers, București, 1976
Bote, Lidia, „**Simbolismul românesc**“, Editura pentru Literatură, București, 1966.
Boutière, Jean, „**Viața și opera lui Ion Creangă**“, Editura Junimea, Iași, 1976.
Bremond, Claude, „**Logica povestirii**“, Editura Univers, București, 1981.
Bucur, Marin, „**Blaga, dor și eternitate**“, Editura Albatros, București, 1971.
Buhociu, Octavian, „**Folclorul de iarnă, ziorile și poezia păstorească**“, Editura Minerva, București, 1979.
Burgos, Jean, „**Pentru o poetică a imaginarului**“, Editura Univers, București, 1988.
Caillois, Roger, „**În inima fantasticului**“, Editura Meridiane, București, 1971.
Cantemir, Dimitrie, „**Istoria ieroglifică**“, vol. I, II, Editura pentru Literatură, București, 1965.
Caraion, Ion, „**Sfârșitul continuu**“, Editura Cartea Românească, București, 1977.
Cartojan, Nicolae, „**Istoria literaturii române vechi**“, Editura Minerva, București, 1964.
Cassius, Dio, „**Istoria romană**“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1973.
Călin, Vera, „**Romantismul**“, Editura Univers, București, 1970.
Călinescu, G., „**Estetica basmului**“, Editura pentru Literatură, București, 1965.
Călinescu, G., „**Istoria literaturii române de la origini până în prezent**“, Editura Minerva, București, 1982.
Călinescu, G., „**Istoria literaturii române. Compendiu**“, Editura pentru Literatură, București, 1963.
Călinescu, G., „**Opera lui Mihai Eminescu**“, Editura Minerva, București, 1969-1970.
Călinescu, G., „**Universul poeziei**“, Editura Minerva, București, 1971.
Călinescu, G., „**Viața lui Mihai Eminescu**“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
Cărtărescu, Mircea, „**Postmodernismul românesc**“, Editura Humanitas, București, 1999.
Chevalier, Jean; Gheerbrant, Alain, „**Dicționar de simboluri**“, Editura Artemis, 1995, vol. 1-3.
Cioculescu, Șerban, „**I. L. Caragiale**“, Editura Tineretului, București, 1967.
Cioculescu, Ș., Streinu, Vl., Vianu, T., „**Istoria literaturii române moderne**“, E.D.P., București, 1971.
Ciopraga, Const., „**Literatura română între 1900 și 1918**“, Editura Junimea, Iași, 1970.
Ciopraga, Const., „**Personalitatea literaturii române**“, Editura Junimea, Iași, 1973.
Coman, Mihai, „**Mitologie populară românească**“, Editura Minerva, București, 1976.
Constantinescu, I., „**Caragiale și începuturile teatrului european**“, Editura Minerva, București, 1974.
Constantinescu, Pompiliu, „**Studii și cronici literare**“, Editura Albatros, București, 1974.
Cornea, Paul, „**Originile romantismului românesc**“, Editura Minerva, București, 1972.
Cornea, Paul; Zamfir, Mihai, „**Gândirea românească în epoca pașoptistă**“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
Cotruș, Ovidiu, „**Meditații critice**“, Editura Minerva, București, 1983.
Crohmălniceanu, Ov. S., „**Literatura română între cele două războaie mondiale**“, vol.I-III, Editura Minerva, București, 1972-1975.
Crohmălniceanu, Ov. S., „**Literatura română și expresionismul**“, Editura Eminescu, București, 1971.
Culianu, Ioan Petru, „**Gnozele dualiste ale Occidentului**“, Editura Nemira, București, 1995.
Culianu, Ioan Petru, „**Mircea Eliade**“, Editura Nemira, București, 1995.
Cvasnâi-Cătănescu, Maria, „**Limba română. Origini și dezvoltare**“, Editura Humanitas, București, 1996.
Daicoviciu, Hadrian, „**Dacii**“, Editura Enciclopedică Română, București, 1972.
Damian, S., „**G. Călinescu - romancier. Eseu despre măștile jocului**“, Editura Minerva, București, 1971.

Damian, S., „**Intrarea în castel**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.
Del Conte, Rosa, „**Eminescu sau despre Absolut**", Editura Dacia, Cluj, 1990.
Densusianu, Nicolae, „**Dacia preistorică**", Editura Arhetip, Bucureşti, 2002.
Densusianu, Ovid, „**Istoria limbii române**", vol. I, „**Originile**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1961.
Diaconescu, Mihail, „**Istoria literaturii dacoromane**", Editura Alcor Edimpex, Bucureşti, 1999.
Dimisianu, G., „**Prozatori de azi**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1970.
Djuvara, Neagu, „**Între Orient şi Occident. Ţările române la începutul epocii moderne, 1800-1848**", Editura Humanitas, Bucureşti, 1995.
Dragomirescu, Gh. N., „**Mică enciclopedie a figurilor de stil**", Ed. Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975.
Drimba, Ovidiu, „**Istoria literaturii universale**", Editurile Saeculum, Vestala, Bucureşti, 1999, volumele 1-2.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „**Eminescu - cultură şi creaţie**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1976.
Dumitrescu-Buşulenga, Zoe, „**Renaşterea. Umanismul şi destinul artelor**", Editura Univers, Bucureşti, 1975.
Durand, Gilbert, „**Structurile antropologice ale imaginarului**", Editura Univers, Bucureşti, 1977.
Duţu, Alexandru, „**Literatura comparată şi istoria mentalităţilor**", Editura Univers, Bucureşti, 1982.
Eco, Umberto, „**Lector in fabula**", Editura Univers, Bucureşti, 1991.
Eco, Umberto, „**Limitele interpretării**", Editura Pontica, Constanţa, 1996.
Eco, Umberto, „**Şase plimbări prin pădurea narativă**", Editura Pontica, Constanţa, 1997.
Eliade, Mircea, „**Aspecte ale mitului**", Editura Univers, Bucureşti, 1978.
Eliade, Mircea, „**De la Zalmoxis la Genghis-Han**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1980.
Eliade, Mircea, „**Istoria credinţelor şi ideilor religioase**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
Eliade, Mircea, „**În curte la Dionis**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.
Eliade, Mircea, „**La ţigănci şi alte povestiri**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
Eliade, Mircea, „**Maitreyi. Nuntă în cer**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
Eliade, Mircea, „**Sacrul şi profanul**", Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.
Empson, William, „**Şapte tipuri de ambiguitate**", Editura Univers, 1981.
Facon, Nina, „**Istoria literaturii italiene**", Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1969.
Filimon, Domnica, „**Tânărul Maiorescu**", Editura Albatros, Bucureşti, 1974.
Firan, Florea, Popa, Constantin M., „**Literatura diasporei**", Editura Poessis, Craiova, 1996.
Frazer, James George, „**Creanga de aur**", Editura Minerva, Bucureşti, 1980, volumele I - V.
Friedrich, Hugo, „**Structura liricii moderne**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.
Galdi, Ladislau, „**Introducere în stilistica literară a limbii române**", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
Gană, George, „**Opera literară a lui Lucian Blaga**", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.
Gorcea, Petru Mihai, „**Mircea Eliade**", Casa editorială CUGET, SIMŢIRE, CREDINŢĂ, Bucureşti, 1993.
Gorcea, Petru Mihai, „**Nesomnul capodoperelor**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.
Grigorescu, Dan, „**Romanul american al secolului XX**", Editura Saeculum I.O., Vestala, Bucureşti, 1999.
Hasdeu, Bogdan-Petriceicu, „**Perit-au dacii?**", Editura Albatros, Bucureşti, 1973.
Horia Mazilu, Dan, „**Barocul în literatura română**", Editura Minerva, 1976.
Hufnagel, Erwin, „**Introducere în hermeneutică**", Editura Univers, Bucureşti, 1981.
Iliescu, Adriana, „**Realismul în literatura română**", Editura Minerva, Bucureşti, 1975.
Iorga, N., „**Istoria românilor**", vol. I, Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1988.
Iosifescu, Silvian, „**Literatura de frontieră**", Editura enciclopedică română, Bucureşti, 1971.
Iosifescu, Silvian, „**Mobilitatea privirii. Naraţiunea în secolul al XX-lea**", Editura Eminescu, 1976.
Irimia, Dumitru, „**Structura stilistică a limbii române contemporane**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1986.
Kayser, Wolfgang, „**Opera literară. O introducere în ştiinţa literaturii**", Ed. Univers, Bucureşti, 1979.

Kernbach, Victor, „**Enigmele miturilor astrale**“, Editura Albatros, București, 1973.
Kernbach, Victor, „**Miturile esențiale**“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978.
Lotreanu, Ion, „**Introducere în opera lui Mircea Eliade**“, Editura Minerva, București, 1980.
Lovinescu, Eugen, „**Critice**“, II, Editura Minerva, 1982.
Lovinescu, Eugen, „**Istoria civilizației române moderne**“, Editura Științifică, București, 1972.
Lovinescu, Eugen, „**Istoria literaturii române contemporane**“, Editura Minerva, București, 1973.
Lovinescu, Eugen, „**Maiorescu și posteritatea lui critică**“, Editura Minerva, București, 1978, 1980.
Lovinescu, Eugen, „**T. Maiorescu și contemporanii lui**“, Editura Minerva, București, 1974.
Lovinescu, Vasile, „**Dacia hiperboreeană**“, Editura Rosmarin, București, 1996.
Luca, Eugen, „**Sadoveanu sau elogiul rațiunii**“, Editura Minerva, București, 1972.
Maiorescu, Titu, „**Critice I, II**“, Editura Minerva, București, 1973.
Manolescu, Florin, „**Literatura S.F.**“, Editura Univers, București, 1980.
Manolescu, Nicolae, „**Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc**“, București, 1980-1981.
Manolescu, Nicolae, „**Contradicția lui Maiorescu**“, Editura Cartea Românească, București, 1970.
Manolescu, Nicolae, „**Istoria critică a literaturii române**“, Editura Minerva, București, 1990.
Manolescu, Nicolae, „**Literatura română postbelică**“, Editura Aula, Brașov, 2001, vol. I-III.
Manolescu, Nicolae, „**Sadoveanu - utopia cărții**“, Editura Eminescu, București, 1976.
Marino, Adrian, „**Dicționar de idei literare**“, volumul I, Editura Eminescu, București, 1973.
Marino, Adrian, „**Hermeneutica ideii de literatură**“, Editura Dacia, Cluj-Napoca,1987.
Marino, Adrian, „**Hermeneutica lui Mircea Eliade**“, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1980.
Marino, Adrian, „**Opera lui Alexandru Macedonski**“, Editura pentru Literatură, București, 1967.
Martini, Fritz, „**Istoria literaturii germane**“, Editura Univers, București, 1972.
Matei, Horia, „**Literatura și fascinația aventurii**“, Editura Albatros, București, 1986.
Mazilu, Dan Horia, „**Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea**“, Editura Minerva, București, 1976.
Mazilu, Dan Horia, „**Recitind literatura română veche**“, I, Editura Universității, București, 1994.
Micu, D., „**G. Călinescu între Apollo și Dionysos**“, Editura Minerva, București, 1979.
Micu, D., „**Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism**“, Ed. Saeculum I.O., București, 2000
Micu, D., „**Scurtă istorie a literaturii române**“, Editura Iriana, 1995, vol. I-II.
Micu, D., ***Introducere*** **la** „**Maitreyi. Nuntă în cer**“, Editura pentru Literatură, București, 1969.
Mihăilescu, Florin, „**Conceptul de critică literară în România**“, Editura Minerva, București, 1976, vol. I.
Mihuț, I., „**Simbolism, Modernism, Avangardism**“, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1976.
Mincu, Marin, „**Avangarda literară românească**“, Ed. Minerva, București, 1999.
Mincu, Marin, „**Ion Barbu. Poezii**“. Antologie, tabel cronologic, prefață și comentarii, Editura Albatros, București, 1975.
Mincu, Marin, „**Opera literară a lui Ion Barbu**“, Editura Cartea Românească, București, 1990.
Mincu, Marin, „**Repere**“, Editura Cartea Românească, București, 1977.
Molcuț, Zina, „**Simbolismul european**“, I, II, III, Editura Albatros, București, 1983.
Mommsen, Theodor, „**Istoria romană**“, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1987.
Munteanu, Romul, „**Jurnal de cărți**“, Editura Albatros, București, 1973.
Munteanu, Romul, „**Noul roman francez. Preludii pentru o poetică a antiromanului**“, Ed. Univers, București, 1973.
Munteanu, Romul, „**Profiluri literare**“, Editura Univers, București, 1972.
Mușina, Alexandru, „**Antologia poeziei generației '80**“, Editura Paralela 45, Pitești, 1993.
Muthu, Mircea, „**Liviu Rebreanu sau paradoxul organicului**“, Editura Dacia, Cluj, 1993.

Muthu, Mircea, „**Literatura română şi spiritul sud-est european**", Editura Minerva, Bucureşti, 1976.

Negoiţescu, I. „**Scriitori moderni**", E.P.L., Bucureşti, 1966.

Negoiţescu, I., „**Istoria literaturii române**", vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1991.

Negoiţescu, L, „**Poezia lui Eminescu**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1970.

Negoiţescu, I., „**Scriitori moderni**", E.P.L., Bucureşti, 1966.

Nicolescu, Basarab, „**Ion Barbu. Cosmologia jocului secund**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1968.

Noica, Constantin, „**Sentimentul românesc al fiinţei**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Olteanu, Tudor, „**Morfologia romanului european în secolul al XIX-lea**", Editura Univers, Bucureşti, 1977.

Ornea, Z. „**Junimea şi junimismul**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1978.

Paleologu, Alexandru, „**Bunul simţ ca paradox**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1972.

Paleologu, Alexandru, „**Spiritul şi litera**", Editura Eminescu, 1970.

Paleologu, Alexandru, „**Treptele lumii sau calea către sine a lui Mihail Sadoveanu**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1978.

Pamfile, Tudor, „**Mitologie românească**", Editura Alfa, 1997.

Panaitescu, P. P., „**Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română**", Editura Academiei, Bucureşti, 1965.

Papacostea, Victor, „**Civilizaţie românească şi civilizaţie balcanică**", Editura Eminescu, Bucureşti, 1983.

Papahagi, Marian, „**Cumpănă şi semn**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1990.

Papu, Edgar, „**Barocul ca tip de existenţă**", Editura Minerva, Bucureşti, 1977.

Papu, Edgar, „**Evoluţia şi formele genului liric**", Editura Albatros, Bucureşti, 1972.

Papu, Edgar, „**Poezia lui Eminescu**", Editura Minerva, Bucureşti, 1971.

Pavel Dan, Sergiu, „**Proza fantastică românească**", Editura Minerva, Bucureşti, 1975.

Păcurariu, D., „**Clasicism şi romantism**", Editura Albatros, Bucureşti, 1973.

Păcurariu, Mircea, „**Istoria bisericii ortodoxe române**", vol. I-II, Institutul Biblic Bucureşti, 1980-1981.

Pârvan, Vasile, „**Getica. O protoistorie a Daciei**", Editura Meridiane, Bucureşti, 1982.

Petrescu, Ioana Em., „**Eminescu. Modele cosmogonice şi viziune poetică**", Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Petroveanu, Mihail, „**George Bacovia**", Editura pentru Literatură, Bucureşti, 1969.

Piru, Alexandru, „**Istoria literaturii române de la origini până în 1830**", Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1977.

Piru, Alexandru, „**Poeţii Văcăreşti**", Editura Tineretului, Bucureşti, 1967.

Plett F., Heinrich, „**Ştiinţa textului şi analiza de text**", Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Poantă, Petru, „**Poezia lui George Coşbuc**", Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1976.

Pop, Ion, „**Avangarda în literatura română**", Editura Minerva, 1970.

Pop, Ion, „**Lucian Blaga, universul liric**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981.

Pop, Ion, „**Nichita Stănescu - spaţiul şi măştile poeziei**", Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Pop, Ion Aurel, „**Românii şi România**", Editura Fundaţiei Culturale Române, Bucureşti, 1988.

Popa, Marian, „**Camil Petrescu**", Editura Albatros, 1972.

Popa, Marian, „**Călătoriile epocii romantice**", Editura Univers, Bucureşti, 1972.

Popa, Marian, „**Dicţionar de literatură română contemporană**", Editura Albatros, Bucureşti, 1971.

Popescu, Magdalena, „**Slavici**", Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1977.

Popovici, D., „**Romantismul românesc**", Editura Tineretului, 1969.

Poulet, George, „**Metamorfozele cercului**", Editura Univers, Bucureşti, 1987.

Propp, V.I., „**Rădăcinile istorice ale basmului fantastic**", Editura Univers, Bucureşti, 1983.

Ralea, Mihai, „**Fenomenul românesc**", Editura Albatros, Bucureşti, 1977.

Raymond, Marcel, „**De la Baudelaire la suprarealism**", Editura Univers, Bucureşti, 1970.

Ricardou, Jean, „**Noi probleme ale romanului**", Editura Univers, Bucureşti, 1988.

CUPRINS

1. FUNDAMENTE ALE CULTURII ROMÂNE 5
Originea și formarea limbii române 5
Începuturile scrisului în limba română. Tipăriturile 17
Scrisoarea lui Neacșu din Câmpulung 29
LATINITATE ȘI DACISM 30
GRIGORE URECHE, *Letopisețul Țării Moldovei. Predosloviia descălicării a țării Moldovei dinceputul ei* 32
MIRON COSTIN, *Letopisețul Țării Moldovei. Predoslovia – De neamul moldovenilor și din ce țară au ieșit strămoșii lor* 33
CONSTANTIN CANTACUZINO STOLNICUL, *Istoria Țării Românești* 35
PETRU MAIOR, *Istoria pentru începutul românilor în Dachia. II. Dachia cu prilejul răsboiului romanilor se deșertă cu totul de lăcuitori* 36
GHEORGHE ASACHI, *La Italia* 37
VASILE ALECSANDRI 39
Cânticul gintei latine 41
Românii și poeziile lor 41
ION HELIADE-RĂDULESCU, *Repede aruncătură de ochi asupra limbei și începuturilor românilor* 43
BOGDAN PETRICEICU HASDEU, *Perit-au dacii?* 44
LUCIAN BLAGA, *Revolta fondului nostru nelatin* 46
VASILE PÂRVAN, *Getica* 50
MIRCEA VULCĂNESCU, *Dimensiunea românească a existenței* 51
SIMION MEHEDINȚI, *Vechimea poporului român și legătura cu elementele alogene* 52
ADRIAN MARINO, *Pentru Europa. Integrarea României* 53
LIMBĂ – COMUNICARE – Textul argumentativ 56
Texte argumentative ca subiecte la examenul de bacalaureat 57
MIHAI EMINESCU, *Memento mori (Panorama deșertăciunilor)* 59
Sarmis 65
MIHAIL SADOVEANU, *Creanga de aur* 67
STUDIUL DE CAZ 70
STUDIU DE CAZ: Latinitate și dacism 72
LIMBĂ – COMUNICARE – Fonetica 77
– Sistemul fonetic al limbii române 78
– Alternanțele fonetice 80
– Silaba 80
– Despărțirea cuvintelor în silabe 81
– Accentul 82

2. PERIOADA VECHE 83
Dimensiunea religioasă a existenței 83
MITROPOLITUL VARLAAM, *Cazania. Carte românească de învățătură* 83
DOSOFTEI, *Psaltirea pre versuri tocmită* 86
Psalmul 46 86
Psalmul 101 87
Psalmul 136 88
ANTIM IVIREANUL, *Didahiile* 88
Cuvânt de învățătură la Stretenia Domnului nostru Isus Hristos 90
Cuvânt de învățătură și de umilință în Duminica Floriilor 91
Cuvânt de învățătură la Dumineca Vameșului 93
MIRON COSTIN, *Viiața lumii* 94
Filonul religios în literatura română 97
TUDOR ARGHEZI, *Psalmii* 97
NICHIFOR CRAINIC, *Cântecul potirului* 101
VASILE VOICULESCU, *În grădina Ghetsimani* 103
RADU GYR, *Iisus în celulă* 106
STUDIU DE CAZ: Dimensiunea religioasă a existenței 108

3. FORMAREA CONȘTIINȚEI ISTORICE 112
Umanismul 112
Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Theodosie 114
GRIGORE URECHE, *Letopisețulu Țării Moldovei, de când s-au descălecat țara și de cursul anilor și de viiața domnilor carea scrie de la Dragoș-Vodă până la Aron-Vodă* 116
Legenda întemeierii Moldovei 119
Portretul lui Ștefan cel Mare 120
A doa domnie a lui Alixandru Vodă Lăpușneanul, carile apoi au tăiat 47 de boieri, 7072 (1564) 123
MIRON COSTIN, *Letopisețul Țării Moldovei* 127
ION NECULCE 133
Letopisețul Țării Moldovei de la Dabija-Vodă până la a doua domnie a lui Constantin Mavrocordat 135
O samă de cuvinte ce sunt auzite din om în om, din oameni vechi și bătrâni, și în Letopiseț nu sunt scrise... 138
Legenda III 138
Legenda V 140
Legenda VII 141
Legenda X 141
Legenda XX 142
Legenda XXXVII 142
Legenda XLI 144
Cronicile muntene 146
Istoriia Țării Rumânești de când au descălecat pravoslavnicii creștini, 1290-1688 (Letopisețul cantacuzinesc) 147
Istoria Țării Rumânești de la octombrie 1688 până la martie 1717 (Cronica anonimă despre Brâncoveanu) 150
Letopisețul Cantacuzinesc Povestea unor Boiari Răi, ce au fost în zilele lui Matei-Vodă: Ghinea vistiernicul și Radul armașul 154

DIMITRIE CANTEMIR 155
Istoria ieroglifică 156
Descrierea Moldovei. Despre năravurile moldovenilor 159
STUDIU DE CAZ: Formarea conștiinței istorice 161
ION BUDAI-DELEANU, *Țiganiada* 166
LIMBĂ – COMUNICARE – Vocabularul. Definiție. Structură generală 170
– Noțiuni de semantică 172
– Sensurile cuvintelor. Denotație și conotație 172
– Imaginea artistică 174
– Categoriile semantice 175
· sinonimele 175
· antonimele 176
· omonimele 177
· paronimele 178
– Câmpul lexico-semantic 179
– Prezentarea de carte 179

4. PERIOADA PAȘOPTISTĂ 185
POEZIA ROMÂNĂ PREMODERNĂ 186
COSTACHE CONACHI 186
Scrisoare către Zulnia 186
Pentru ce îți ungi, femeie, fața? 187
IENĂCHIȚĂ VĂCĂRESCU 187
Urmașilor mei Văcărești! 187
Amărâtă turturea 188
Într-o grădină 188
IANCU VĂCĂRESCU, *Ielele* 189
NICOLAE VĂCĂRESCU, *Primăvara se ivește* 190
ALECU VĂCĂRESCU 191
Trandafiraș norocit 191
Foarte multă văz plăcere 192
Oglinda când ți-ar arăta 192
ANTON PANN 193
Despre învățătură 193
Povestea vorbii 193
Ca să asculți bine este și sfatul unei neveste 194
Întrebare de neghiobi 194
Despre prostie iarăși 195
VASILE CÂRLOVA, *Păstorul întristat* 195
ROMANTISMUL PAȘOPTIST 197
DACIA LITERARĂ 197
MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Introducție* 197
VASILE ALECSANDRI, *Balta-Albă* 203
Istoria unui galbân 207
Chirița în provincie 209
Viscolul 211
Malul Siretului 212
ION GHICA 215
Băltărețu 215
O călătorie de la București la Iași înainte de 1848 217
MIHAIL KOGĂLNICEANU, *Fiziologia provincialului în Iași* 219

LIMBĂ – COMUNICARE – Mijloace de îmbogățire a vocabularului 221
· derivarea 221
· compunerea 223
· schimbarea valorii gramaticale 224
ALECU RUSSO, *Studie moldovană* 227
EUGEN LOVINESCU, *Istoria civilizației române moderne* 229
NICHIFOR CRAINIC, *Sensul tradiției* 232
GRIGORE ALEXANDRESCU 233
Umbra lui Mircea. La Cozia 234
Dreptatea leului 237
COSTACHE NEGRUZZI 238
Alexandru Lăpușneanul 239
LIMBĂ – COMUNICARE – Formele comunicării orale 249
· dialogul 249
· monologul 252
· tipuri de monolog 253
DESCOPERIREA LITERATURII POPULARE 255
LITERATURA POPULARĂ 255
Miorița 260
MIHAIL SADOVEANU, *Baltagul* 267
Monastirea Argeșului 279
LUCIAN BLAGA, *Meșterul Manole* 283
LIMBĂ – COMUNICARE – Structuri discursive: textul narativ 293
STUDIU DE CAZ: Rolul literaturii în perioada pașoptistă 294
DEZBATERE: România între Orient și Occident 297

5. CRITICISMUL JUNIMIST 304
„JUNIMEA" ȘI „CONVORBIRI LITERARE" 304
TITU MAIORESCU 307
O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867 ... 309
În contra direcției de astăzi în cultura română 312
Direcția nouă în poezia și proza română 313
Comediile d-lui I. L. Caragiale 314
Poeți și critici 316
Eminescu și poeziile lui 317
MIHAI EMINESCU 318
TEME ȘI MOTIVE ÎN UNIVERSUL POETIC EMINESCIAN 319
Epigonii 324
Scrisoarea I 327
Luceafărul 344
Odă (în metru antic) 357
Glossă 361
Se bate miezul nopții... 366
Floare albastră 366
Peste vârfuri 373
Revedere 374
[Afară-i toamnă...] 377
[Sunt ani la mijloc...] 379
[Când însuși glasul...] 379
Trecut-au anii... 380

Lasă-ți lumea... 382
Rugăciunea unui dac 385
Departe sunt de tine... 387
Stau în cerdacul tău... 387
Atât de fragedă... 389
Și dacă... 390
La mijloc de codru... 391
La steaua... 392
Numai poetul 393
Cugetările sărmanului Dionis 394
Sărmanul Dionis 396
Texte eminesciene pentru examenul de bacalaureat (sesiunea 2007). Subiecte rezolvate 401
LIMBĂ – COMUNICARE – Norme ale limbii române actuale 429
- Substantivul 429
- Adjectivul 430
- Numeralul cardinal 430
- Numeralul adverbial 431
- Pronumele 431
- Verbul 433
- Adverbul 434
STUDIU DE CAZ: Criticismul junimist 435
ION CREANGĂ 438
Amintiri din copilărie 439
- *Geneza spațiului imaginar* 439
- *Mitul copilăriei* 441
- *Mecanismul proiecției în mit* 441
- *Imaginarul casei* 443
- *Mama universală* 444
- *Agresiunea realului* 444
- *Lumea în sărbătoare* 447
- *Ieșirea din mit* 450
Povestea lui Harap-Alb 453
IOAN SLAVICI 468
Moara cu noroc 468
Mara 477
LIMBĂ – COMUNICARE – Grupul nominal 482
ION LUCA CARAGIALE 486
În vreme de război 487
O scrisoare pierdută 490
BOGDAN PETRICEICU HASDEU 507
Răzvan și vidra 508
LIMBĂ – COMUNICARE – Raporturile sintactice în propoziție 511
– Raporturile sintactice în frază 513
STUDIU DE CAZ: Diversitate tematică, stilistică și de viziune în opera marilor clasici 516

6. PRELUNGIRI ALE CLASICISMULUI ȘI ALE ROMANTISMULUI 526
GEORGE COȘBUC 526
Numai una 528
Mânioasă 530
Nu te-ai priceput 533
Noapte de vară 534
Moartea lui Fulger 536
OCTAVIAN GOGA 539
Apostolul 541
De demult... 543
Dimineața 545
Rugăciune 546
Noi 549

7. SIMBOLISMUL 551
ALEXANDRU MACEDONSKI 554
Noaptea de decemvrie 555
Valsul rozelor 560
Pe balta clară 561
Rondelul rozelor ce mor 562
Rondelul cupei de Murano 564
Rondelul rozelor de august 565
Rondelul rozelor din Cișmigiu 567
Rondelul pagodei 567
Rondelul lucrurilor 568
Ură 569
Rondelul meu 569
GEORGE BACOVIA 570
Plumb 574
Lacustră 578
Decembre 581
ION MINULESCU 583
Într-un bazar sentimental 583
Acuarelă 585
Romanța cheii 586
Romanță policromă 587
Celei care pleacă 587
Odeletă 588
ȘTEFAN PETICĂ 589
Când viorile tăcură 590
Moartea visurilor 590
Cântec uitat 591
DIMITRIE ANGHEL 591
În grădină 592
Metamorfoză 592
ELENA FARAGO, *Caier blând, răsfiră-te* 593
PAUL VERLAINE, *Arta poetică* 594
CHARLES BAUDELAIRE, *Corespondențe* 595
STUDIU DE CAZ: Simbolismul european și simbolismul românesc 596

8. PERIOADA INTERBELICĂ 599
EUGEN LOVINESCU 599
Istoria literaturii române contemporane. Introducere în opera critică 600

LIVIU REBREANU 604
Ion 604
MIHAIL SADOVEANU 613
Zodia Cancerului 614
G. CĂLINESCU 618
Enigma Otiliei 619
CAMIL PETRESCU 629
Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război 630
Patul lui Procust 643
MIRCEA ELIADE 647
Maitreyi 647
Nuntă în cer 650
HORTENSIA PAPADAT-BENGESCU 655
Concert din muzică de Bach 656
GARABET IBRĂILEANU, *Adela* 661
MATEIU CARAGIALE 666
Craii de Curtea-Veche 666
MAX BLECHER, *Întâmplări în irealitatea imediată* 670
STUDIU DE CAZ: Modele epice în romanul interbelic 673
Index de concepte operaționale 677
Bibliografie 678

Gheorghe SOARE. Profesor de limba și literatura română cu îndelungată experiență la catedră, în prezent inspector de specialitate la Inspectoratul Școlar Județean Argeș. Născut la 10 februarie 1948, în comuna Bradu, județul Argeș. Studii de filologie și de limba și literatura română la Institutul Pedagogic din Pitești și la Universitatea din București, în perioada 1965-1972. Inspector școlar și inspector școlar general adjunct în județul Argeș în perioada 1976-1983. Eseuri și studii critice despre M. Eminescu, I. L. Caragiale, I. Creangă, V. Alecsandri, L. Blaga, G.Topîrceanu, M. Preda, Șt. Bănulescu, M. Eliade, J. L. Borges , M. Sorescu, Al. Ivasiuc.

Volume publicate în colaborare, cu orientare literară și metodică: **„Literatura română. Ghidul candidatului la examenul de admitere în liceu"**, Editura Corint, București, 1996, **„Literatura română pentru examenul de capacitate"**, Editura Petrion, București, 1998, **„Literatura română pentru examenul de bacalaureat și pentru admiterea în învățământul superior"**, Editura Carminis, Pitești, 2001, **„Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2003, **„Limba și literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat"**, Editura Carminis, 2004, **„Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru noile manuale alternative"**, Editura Carminis, 2005, **„Limba și literatura română pentru clasele V-VIII. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2005, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru noile manuale alternative"**, Editura Carminis, 2006.

Hadrian SOARE. Profesor de limba și literatura română la Colegiul Național „Zinca Golescu" din Pitești. Născut la 28 martie 1970, în Câmpulung-Muscel. Absolvent al Facultății de Chimie de la Universitatea din București, în 1993, și al Facultății de Litere de la Universitatea din Pitești, în 1998. Debut literar în anul 2000, la Editura Paralela 45, cu romanul **„Triumful lui Ares"**. A publicat studii de istorie și de critică literară în reviste de cultură. În colaborare cu Gheorghe Soare, a publicat lucrările **„Literatura română pentru examenul de bacalaureat și pentru admiterea în învățământul superior"**, Editura Carminis, Pitești, 2001, **„Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2002, **„Limba și literatura română pentru clasa a XI-a. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2003, **„Limba și literatura română. Proză, poezie, dramaturgie. Subiecte rezolvate pentru examenul de bacalaureat"**, Editura Carminis, 2004, **„Limba și literatura română pentru clasa a IX-a. Îndrumător pentru noile manuale alternative"**, Editura Carminis, 2005, **„Limba și literatura română pentru clasele V-VIII. Îndrumător pentru manualele alternative"**, Editura Carminis, 2005, **„Limba și literatura română pentru clasa a X-a. Îndrumător pentru noile manuale alternative"**, Editura Carminis, 2006.

Adresându-se în primul rând elevilor și în mod deosebit pentru pregătirea examenului național de bacalaureat, desfășurat după o nouă programă, analizele literare și interpretările critice conțin și o metodică subiacentă, fiind astfel un auxiliar operabil și în organizarea și desfășurarea procesului de predare-învățare de către profesorii de limba și literatura română. Noutatea absolută o constituie studiul de caz, căruia i s-a acordat o atenție aparte, întrucât această metodă de abordare a studiului literaturii are trimitere directă la noua programă pentru examenul de bacalaureat.